

PD

UNIVERSITY
OF MICHIGAN

OCT 18 1961

PERIODICAL
READING ROOM

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*



HEINRICH VON KLEIST NUMBER

Walter Silz / Das Erdbeben in Chili

Walter Gausewitz / Kleist und der Kulturidealismus
der Klassik

Donald H. Crosby / The Creative Kinship of
Schiller and Kleist

Textbooks in German, 1960-61

News and Notes



VOL. LIII

OCTOBER, 1961

NO. 5

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Editorial Board, 1961

Peter Boerner
Walter Gausewitz
R.-M. S. Heffner
Jost Hermand
Lida Kirchberger
J. D. Workman, *Editor*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

The annual subscription price is \$3.50; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.).



For Table of Contents Please Turn to Page 274

Second-class postage paid at Madison, Wisconsin

Monatshefte

FOR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume LIII

October, 1961

Number 5

DAS ERDBEBEN IN CHILI *

WALTER SILZ
Columbia University

The earliest of Kleist's Novellen to appear in print, *Das Erdbeben in Chili* (published in Cotta's *Morgenblatt* in September 1807), is an excellent example of its genre and a characteristic product of Kleist's imagination and thought. It has the typical earmarks of a Novelle. It centers in an "unerhörte Begebenheit," both in Nature (a great earthquake) and in human relations: lovers consummating their passion in the garden of a nunnery, the daughter of a proud grandee giving birth on the steps of a cathedral in the midst of a sacred procession certainly constitute "ein starkes Stück." A "Wendepunkt" can be seen in the incendiary sermon by the cathedral canon, and a definite "Falke" in the infant Philipp, the only person who goes through the whole cruel business unharmed, a symbol of significant relations. The story contains a large constituent of the element of paradox which seems inherent in the Novelle form and which always attracted Kleist. Its content could be summed up in one or two ironical sentences: a public calamity saves two lovers from imminent death, but public rejoicing over rescue from the calamity brings death to the pair; a society suffering under calamity is merciful, but a society saved from calamity is merciless; a community's holiest place and activity can become the scene and occasion of its most brutal violence.

Making seventeen pages of print in the standard edition,¹ the Novelle is hardly longer than some of those in Boccaccio's *Decameron*. The action is limited in time, extending from the morning of one day to nightfall of the next. The active characters (the two infants are passive) are mature persons who are tested rather than developed by the impact of an extraordinary event. It is characteristic of Kleist that the most important and most fully individuated personage is a woman (Josephe); the others are seen in the main with reference to her. The story could have been named for her, as *Die Verlobung in St. Domingo* for Toni or *Amphitryon* for Alkmene.

In keeping with the economy of the Novelle, the "Vorgeschichte" is held to a minimum: Josephe's father, a wealthy aristocrat, and her proud and jealous brother are stock figures; her mother is not mentioned.

Josephe's lover, Jeronimo, also receives his light and color only from her; of his past we learn merely that he was employed as a tutor in the heroine's family — this, and the picture of the Nature-state later, may have been suggested by Rousseau. Even the law singles out Josephe above Jeronimo: though she has been tried and condemned to death by fire, no court action against him is mentioned. The persons, as *Novelle* characters, are shown only from their "engaged" side and live, as it were, only for the thirty-odd hours of the action. Yet the author gives a touch of vividness even to peripheral figures: in less than two lines, for example, we get a portrait impression of old Don Pedro (303, 8 ff.).

It is instructive to observe Kleist's narrative procedure. He opens and closes his tale with a striking, paradoxical sentence. The opening one is a brief but arresting exhibit of his hero, about to hang himself in his prison cell. Then, in a recapitulation, the "omniscient" narrator reports (295, 8 ff.) earlier developments, including the doings and feelings of the hero in prison up to the moment of the earthquake. After two pages (by 297, 5) Kleist has caught up with the beginning of his story, and goes on from there: in a paradoxical, instantaneous change, Jeronimo is shown clinging for safety to the very pillar on which he was minded to die. Next, we are given, from the point of view of the moving hero, a picture of the situation left by the earthquake. After this account of outward developments there follows one of inner processes in Jeronimo (298, 1 — 299, 12), introduced by one of Kleist's characteristic "Ohnmachten" — this time a profound one of fifteen minutes' duration. In its psychological progression, this "interior walk" is as masterly as the exterior one: the onset of returning life and returning memory of the "suppressed" catastrophe, the grateful sense of being alive, still enjoying "des lieblichen Lebens voll bunter Erscheinungen" — the one great horror having "verdrängt" (Kleist's word, 298, 19) all earlier ones — and then, via the "eloquent object" of the ring on his finger, the recollection of Josephe and his prison and the bells and the opening situation. As a result, deep dejection, distrust of God, before whom he had but just prostrated himself thankfully, anxious inquiries of passersby; then lonely and uncontrolled grief and, as its sequel, rebounding hope. Now (299, 12-29) we move on again with the peripatetic hero until his search is miraculously rewarded.

The omniscient author next reports (299, 30 ff.) on Josephe's movements from the moment when, as the story opened, she approached the place of execution (this recapitulation is later, 301, 12 f., identified as her recital to Jeronimo). In counterpart to her lover's, Josephe's psychological processes are revealed to us: her first primitive impulse to save herself, then the recollection of her child and her rescue of it, and her terrified flight, now to save *it* from death. As in Jeronimo's case, the "camera" moves along with her: we pass the body of the vindictive Archbishop, the empty site of the Viceroy's palace; the court

where she was sentenced, now in flames; the spot where her parents' house had stood, now a lake boiling forth reddish vapors — truly a Dantesque picture. The feel of the baby in her arms helps her suppress her woe as she strides from street to street — until the sight of Jeronimo's prison in ruins unnerves her. An "Ohnmacht" at this point is only prevented by the collapse of a building behind her: "durch das Entsetzen gestärkt" (300, 33), she is re-mobilized, kisses her child, which seems to help her inhibit her grief and "registering" of further horrors, and in her turn "erreicht das Tor" (300/301, cf. 298, 1).

It is a mark of Josephe's female psychology that, though she hopes Jeronimo may be among those saved, she does not, like him, go in search of her partner, but at the next crossroads stands still and waits ("stand still und harrete," 301, 4 f.) for the coming of the one who, *after* her child, is dearest to her heart. She does not question passersby, but walks on and looks back and waits again, and finally takes refuge in a secluded valley to weep for Jeronimo and pray for his departed soul. But she is, significantly, attending to her child when Jeronimo comes upon her. The picture of motherhood that runs all through Kleist's work — along with his lifelong fatherhood-wish — is, like his work in general, the fruit of dream combined with realistic observation.

Having now brought his two protagonists abreast in their recitals, Kleist inserts a brief interlude of happiness for them: as it were Man, Woman, and Child in a valley of Eden (301, 12-34) — the most romantic landscape in all Kleist's works. Thus the first day, begun in dread, ends in bliss.

The start of the next day is marked by a paragraph indentation (at 302, 12), the first break since the beginning, seven pages back. There will be only one more such break; the story is virtually a triptych in structure. The author now carries on the narration, seeing the action chiefly from the point of view of Josephe, who is continuously "on stage" (302-305).

After this relatively short paragraph of three and one-half pages, telling of a forenoon of happy promise, the third and final paragraph of six and one-half pages, approximately balancing the opening one in length, records the increasingly sinister events of the afternoon. As the opening paragraph had gone from hopelessness to hope, the closing one goes, symmetrically, in the opposite direction. After preparations in which strange forebodings are combined with practical family arrangements (Josephe again being kept in a leading position), Kleist interposes an impressive description of the setting inside the cathedral, a scene of somber splendor, perhaps an enhanced reflection of Dresden memories. He focuses our attention on his pair and expresses his sympathy for them as "unsere beiden Unglücklichen" (308, 12).

The swift and savage final action is now reported blow by blow, with direct quotation of crucial speeches. Though he records bloody details with seemingly dispassionate detachment, Kleist departs from epic

objectivity with unusual frequency in this story: he notes the "hämische Aufmerksamkeit" of Josephe's spying brother (295, 14), he pillories the heartless women of the city (296, 10 ff.), he points to the "heilige Ruchlosigkeit" of one of Josephe's assailants (308, 29) and the "heldenmütige Besonnenheit" of her champion (309, 31), he voices a rare bitterness at the bloodthirst of a Christian congregation (309, 21 f.), admiration for Don Fernando, "dieser göttliche Held" (311, 9), and horror at Meister Pedrillo, "der Fürst der satanischen Rotte," and his "Bluthunde" (311, 12 f.).²

The prose of *Das Erdbeben in Chili* displays the familiar features of Kleist's style. The most obvious of these is his fondness for indirect discourse, sustained sometimes over pages at a stretch (e.g., 303-306); in other passages direct and indirect speech are intermingled. Favorite locutions, such as "auf eine . . . Art" (300, 14), "ein Löwe wehrt sich nicht besser" (311, 12; cf. 308, 2 f.); the separation of subject and verb: "eine andere Stimme schreckenvoll, indessen sich ein weiter Kreis des Entsetzens um sie bildete, fragte . . ." (308, 27 f.); and sentence-order of the type "Doch da er die Menge, die auf ihn eindrang, nicht überwältigen konnte: leben Sie wohl, Don Fernando, mit den Kindern! rief Josephe" (311, 1 ff.), or "Drauf, ganz mit ihrem Blute besprüht: schickt ihr den Bastard zur Hölle nach! rief er" (311, 6 f.), where the sentence pivots on the "dead center" of a colon — such features mark this prose unmistakably as Kleist's.

Imagery is used very sparingly (296, 21 f.; 304, 15 f.; 307, 26 ff.). On the other hand, there is a striking amount of alliteration, especially on "w": "das Wesen, das über den Wolken waltet" (298, 26), "nicht zu wanken, wenn auch jetzt die Eichen entwurzelt werden, und ihre Wipfel . . ." (299, 8 ff.), "wo nur ein weibliches Gewand im Winde . . ." (299, 16 f.), "wollte sich schon wieder wenden" (299, 23); "Hände hoch gen Himmel erhebend" (307, 33).

The first eight lines are a typical "packed" Kleistian opening sentence, specifying the time, the name of the hero, and the amazing and paradoxical situation. The closing sentence is by contrast relaxed and quiet, but also not without a note of paradox. It is noteworthy that Kleist nowhere gives a separate, static picture of the earthquake signaled by his title: we learn of it only through its effects, through the eyes and actions of the persons of the plot.

The hand of the dramatist is everywhere in evidence. In such a passage as the following, verbs and participles of motion are prominent, and inanimate things seem to come to life as aggressive monsters:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofuß an ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine

Stimme unter dem Schutte, hier schrieten Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel. (297, 22 – 298, 1)

This eleven-line passage is evenly divided into two sentences, each consisting of sub-sentences invariably beginning with "hier," as our gaze, through the hero's horrified eyes, is drawn from one "flash" picture to another.³

Kleist demonstrates in this short tale a prodigious stylistic range. In the Nature-setting for the lovers' last night together he paints a lush picture of a tropical May night to rival any Romanticist's. This may claim to be Kleist's most mellifluous prose; its effect lies in its sensuous appeal and its musical alliterations on vowels and consonants: "Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. . . . Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen" (301, 27-34). A few hours later, these lovers meet a brutal death in a scene of cruelty and carnage that Kleist paints with equal virtuosity.⁴

Kleist is called a realist, but there is a large visionary element in his work also, and beside his vivid pictures of reality stand others of comparable but hallucinatory vividness. In the present story, a good deal of scope is given to "Zufall," that amoral force of chance now helpful and again baleful, that prevents Kleist's world from ever being completely rational. "Durch einen glücklichen Zufall" (295, 17) Jeronimo is able to re-establish relations with Josephe in the nunnery. It seems hardly credible that a love-night could be staged in a convent garden unobserved, or that Josephe's advanced pregnancy would remain undetected and she be allowed to participate in the Corpus Christi procession, in the course of which she is taken with labor (295 20 ff.). It is an unlikely "Zufall" that provides Jeronimo with a rope (296, 32). The gigantic "Zufall" of the earthquake saves him from suicide and Josephe from execution just in the nick of time. A "zufällige Wölbung" caused by the simultaneous collapse of opposite buildings enables Jeronimo to escape from the prison ruins (297, 12). Chance again, in an infant's movement, leads to the misidentification of Fernando (309, 16 ff.). Apparently it was another chance movement, Donna Constanze's touching of Fernando's sleeve (308, 18 f.), that drew fatal attention to them to begin with. One is reminded of Kleist's speculation about "ein zweideutiges Spiel an der Manschette" as the circumstance that may have set off the French Revolution (IV, p. 77, 8 ff.).

The unreality of much of the story is covered over by the great wealth of factual details that persuade us of the reality of these happenings. We are still wondering how Jeronimo could have found the op-

portune rope in his (recently restricted) prison when we are shown the particular iron clamp to which he attaches it (297, 1 f.). If we doubt the possibility of such an un-Christian man of Christ "im Tempel Jesu" as the old Canon, our attention is invited to "seine zitternden, vom Chorchemde weit umflossenen Hände" as he raises them heavenward (307, 32 f.).

Even so, much remains unreal, or retains a film of unreality. The passersby whom Jeronimo interrogates seem part of his "inner perception" rather than actual persons. Who has ever seen, save in a Kafkaesque dream, "eine Frau, die auf einem fast zur Erde gedrückten Nacken eine ungeheure Last von Gerätschaften und zwei Kinder, an der Brust hängend, trug," who remarks "im Vorbeigehen," casually, yet as something she has witnessed, that Josephe has been beheaded (298, 31 ff.)? Jeronimo and Josephe, treated kindly and cordially by members of the same society that had prepared to make a festive event of Josephe's execution, are overcome by a sense of unreality: if the present be true, then what of the recent past — the prison, the tolling bell, the block — "ob sie bloß davon geträumt hätten?" (303, 10-15).

It seems as if — this "als ob" feeling fairly haunts the story — all hearts had been reconciled by the frightful shock of Nature's upheaval (303, 15 f.). Memory stops there and can reach no further back (303, 16 ff.), as if a line had been drawn under the past, and a wholly new start were to be made. "Und in der Tat schien [the verb is again characteristic] mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, . . . der menschliche Geist . . . wie eine schöne Blume aufzugehn" (304, 13-16). The picture that follows, of people of all classes mingling with, pitying, and helping one another, sharing their few remaining possessions, "als ob das allgemeine Unglück alles . . . zu einer Familie gemacht hätte" (304, 22 f.) — this is the "Wunschbild" of a new Paradise, as illusory and baseless as the idyllic "Rosenfest" interlude in *Penthesilea* or, in Kleist's own life, the seeming betterment of his fellow-men after the catastrophe of Jena.⁵

If this was a brief happy dream, there is a prolonged nightmarish quality in the final sequence of the story: the cathedral scene. There are the three successive "voices" that come, anonymously, from nowhere (308, 24-29). There is Don Fernando's weird isolation and loss of identity: though he is "der Sohn des Kommendanten der Stadt, den ihr alle kennt" (309, 1 f., repeated 12 f.), he scans the sea of faces in vain for anyone to recognize him (309, 8 f.), and even Pedrillo's "advertisement" of him brings no response (309, 14 f.). There is the strange appearance and disappearance of the naval officer who comes momentarily to Fernando's aid (309, 27 ff.). There is the wholly unprepared-for emergence of Jeronimo's father and murderer — this also is only a "Stimme," though it wields Kleist's favorite "Keule" (310, 21-25). Then comes a "voice" with equally murderous cudgel from another side (310, 27). All these are parts of a wild, dreamlike action, with nameless

"Stimmen," "Hände," "ein Haufen," "ein Unbekannter" reaching in out of the dark to kill. In another sense, it might be said that we have moved from reality into the realm of religious myth. The "real" protagonists, Jeronimo and Josephe, are reduced to mere accessory figures as Fernando, "the divine hero" with his "wetterstrahlend" St. Michael's sword, battles the Prince of Darkness and his minions.

For the cobbler Pedrillo, like Nicolo in *Der Findling*, is a very personification of superhuman Evil, "ein fanatischer Mordknecht" (310, 33), the leader of a satanic horde (311, 13), whom no one seems able to harm or stop in his deadly raging. Once Pedrillo's voice is heard, the Canon himself falls silent and drops out of the picture; Pedrillo takes over as the secular arm of the Church. After his final act of savagery, smashing a child against a stone pillar, an eerie silence instantly falls, and, like phantoms of a dream, the vast assembly vanishes: "Hierauf ward es still, und alles entfernte sich" (311, 17). Then, with a strangely vague casualness, Fernando's friend returns ("der Marine-Offizier fand sich wieder bei ihm ein") and, in a business-like manner, expresses regret that "various circumstances" had necessitated his inactivity during this unfortunate affair (311, 20-23)! Don Fernando assures him that there is no need to apologize, and merely requests his help in removing the bodies! These, at least, are indubitably real, but otherwise the fiendish orgy of slaughter is left in the limbo of nightmare, and we return to a staid bourgeois everyday. Fernando does not dare go home and tell his wife what has happened. She learns of it later, "zufällig," from a visitor, has a "good cry," and she and her husband find consolation in adopting the lovers' child, Philipp, in place of their own Juan.

This ending has been regarded as positive and optimistic: indomitable Life, symbolized by the child, has the last word. Hermann Pongs, for example, in *Das Bild in der Dichtung* (II, 153), says: "in der lebendigen Unschuld, die in dem Kinde immer wieder neu ins Leben tritt, löscht sich Schuld und Irrtum der Menschen aus." He sees in the saved child the assurance of "rettende Gegenkräfte," an "untrüglichen Zeichen einer höheren Ordnung," and even suggests an identification with the Christ-child (*ibid.*, 292 f.). Günter Blocker, the author of the most recent German Kleist-book, also regards the outcome of *Das Erdbeben* as positive and forward-looking.⁸

Kleist's actual text does not seem to me to warrant any such optimism. The final summary sentence reads: "und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt' er sich freuen." This is a muted and triply hedged conclusion: a man who has lost his own son — and much else — is left with a stranger's child, unknown to him only yesterday, and when he compares the two and considers how they came to him, it seems "almost" "as if" he "ought" to be glad. As the result of a confusion of identities, of "doubles" (a minor variation on the *Amphitryon* theme), one child is saved, the other destroyed. But this is blind chance: "es

ist ein Wurf, wie mit dem Würfel." ⁷ The child of sin, ironically, is the one saved. And who knows, this "Fremdling" (312, 3) may turn out to be another "Findling," a Nicolo, for such are the inscrutable ways of destiny. In this story the forces of society and of Nature, sometimes supporting, sometimes nullifying each other, are shown to be equally unpredictable, irrational, and destructive. There is no security for the individual anywhere. Nature and human nature will still be subject to earthquakes. Life in all its appearances, hostile and benign, is untrustworthy. The surviving child is not a symbol of the triumph of love over death and evil; it is an example of the fortuitousness of existence in an incomprehensible world.

Das Erdbeben in Chili is comparable to *Die Marquise von O . . .* as a picture of human depravity on the background of a general upheaval, as a treatment of the social problem of "irregular" motherhood, and in other respects; and both stories end in a forced resignation, in a tame and "bürgerlich" spirit. On the surface, it is a "happy ending," but more deeply considered, it is a patchup over irreparable damage. How can the Marquise ever again trust a man, when the one she adored as an angel turned out to be a very devil? How can Fernando ever again believe in his fellows, when they have been by turns saints and fiends? The solution in both cases saves the individual for the time being and enables him to go on; but it leaves deeper questions unanswered.

The most fundamental of these questions is that concerning the nature of God. Is He good? Then why does He let such cruel wrongs be done? Is He good but not omnipotent? Then he is not God. Does He perhaps himself cause evil deeds and delight in our suffering? Or is He merely remote and indifferent to our lot? Kleist had at least considered the possibility that the Supreme Power might be evil, for in a letter of August 1806, written in a resigned and philosophical mood, he answers the implied charge in the negative: "Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener!" ⁸ And he goes on to speculate about the vastness of the universe, without making it clear whether this is to be taken as a reason for our inability to understand God, or for His indifference to our puny planet. But, after further statistical musings on palingenesis, Kleist turns back with dogged resignation to his work-bench: "Nun wieder zurück zum Leben! So lange das dauert, werd' ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen."

This is perhaps the most practicable of Kleist's various attempts to make sense of God. He had come a long way from the premature serenity of his early rationalism, when God was the Supreme Reason, the embodiment of justice and of a spiritual perfection in which Man could hope, and indeed was intended, to share increasingly, when Virtue was the sure road to happiness. Even then, significantly, there had been notes of negation and defense: "Was mit der Güte und Weisheit Gottes streitet, kann nicht wahr sein" (IV, 58, 26 f.). "Ein Traum kann diese

Sehnsucht nach Glück nicht sein, die von der Gottheit selbst so unauslöschlich in unserer Seele erweckt ist" (2. Aufl., I, 21). By the time of *Die Familie Schroffenstein*, after the Kant-crisis, God had become an enigma. Sylvester says: "Ich bin dir wohl ein Rätsel? . . . Gott ist es mir" (lines 1213 f.); and in a moment of baffled triumph he cries: "Gott der Gerechtigkeit! / Sprich deutlich mit dem Menschen, daß er's weiß / Auch, was er soll!" (lines 2609-11).

"O wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet!" (2. Aufl., II, 32) is a cry that re-echoes in Kleist's letters of this period. Dangerous experiences while travelling had deepened his doubt: "Das hätte der Himmel mit diesem dunkeln, rätselhaften irdischen Leben gewollt, und weiter nichts?" (2. Aufl., II, 27). In *Robert Guiskard*, God becomes identical with, or is eclipsed by, an equally incomprehensible Fate, vast and annihilating. In *Amphitryon*, divinity is cast in contradictory roles, but chiefly in that of deceiver and tormentor.

In the present story, the evidence as to God and His ways is inconclusive. Much of it is couched in accepted, conventional terms, without thereby becoming more reassuring. Jeronimo, in prison, prostrates himself before an image of the Virgin and prays fervently to Her as his only resource (296, 24 ff.). Later, miraculously saved, he bows so deeply that his forehead touches the ground to give thanks to God (298, 15 ff.). Then, remembering Josephe and her fate, he grows despondent again; he repents his prayer of thanks, and God seems to him a frightful Being somewhere beyond the clouds (298, 25 f.). When he discovers Josephe and their child, he utters a heartfelt "Stoßgebet" to the Virgin: "O Mutter Gottes, du Heilige!" (299, 27 f.). This is in part a perception of Josephe and the baby in terms of the Virgin and Child.

Kleist credits the saving of the lovers to "ein Wunder des Himmels" (299, 30). This again is simply traditional wording, for as far as the evidence in the narrative goes, he might have written "ein Wunder der Natur"; there is no proof of God's presence. Ironically, it is Josephe's piety that proves their undoing: when the others hesitate, she eagerly voices her urge to prostrate herself in gratitude before the Creator who has manifested His sublime and incomprehensible power (306, 8 ff.). She is confirmed in this impulse by seeing that her fellow-men who have passed through the great cataclysm have been morally benefited by it. Was this God's intent? Soon after this, in His church, His representative depraves men in His name. Was this also God's intent, or has it happened in spite of Him, or as a result of His inattention? Clearly, Heaven's champion is defeated in the great contest with Hell's. But there is some small comfort in the end.

On the larger issue Kleist does not commit himself. He leaves the question open or, one might equally well say, clouded. Otto Ludwig was essentially right when he wrote of Kleist: "Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entsteht sein Tragisches."⁹ Kleist

seems never to have doubted the existence of a Supreme Being, but he had deep-seated misgivings as to His nature and our ability to know Him. These haunting misgivings are embodied in *Das Erdbeben in Chili*. In this respect, too, the story is a characteristic product of Kleist's mind.

* This essay forms a chapter of a forthcoming book of Kleist-studies by the author.

¹ Page and line references in the following are to volume III of the older Bibliogr. Inst. edition of Kleist's *Werke*, ed. Erich Schmidt et al. (Leipzig & Wien [1904-05]). References for Kleist's letters are to vols. I and II of the second edition of the *Werke*, ed. Minde-Pouet (Leipzig [1937]).

² To conclude, with Maria Prigge-Kruhoeffter, *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 1923/24, p. 57, "In diesen Darstellungen [*Erdbeben* and *Findling*] sprechen nur die Tatsachen. . . . Alle Novellen Kleists werden allein schon durch seinen objektiven Stil . . . der rein persönlichen Anteilnahme entzogen," is to ignore plain evidence in these and other stories by Kleist.

³ One may suspect an echo of this in the passage opening Chapter 9 of C. F. Meyer's *Das Amulett*, where the effects of a purely human holocaust are seen by the hero as he walks through the Paris streets. The following scene, the fight in Chatillon's house, shares features with that at the Chilean cathedral: a bloodthirsty individual (Lignerolles / Pedrillo) leading a mob denounces incognito persons bent on escape; in both cases, some make their way through the hostile crowd into the open and then, when they are seemingly safe, there is a delayed killing outside. The figure of an intolerant priest who inflames a congregation with his sermon (Chapter 4) may also owe something to Kleist. These features are not found in Merimée's *Chronique du règne de Charles IX*, which influenced Meyer's narrative in some other respects.

⁴ One can find a few flaws in Kleist's language. The double use of "derselbe" forms in the sentence p. 298, 1-3, is awkward and unnecessary. For the antecedent of "ihrer Vollendung" (299, 2; "Vollstreckung" would have been a clearer word) we must go back seven lines to "Hinrichtung" (298, 29). "Nicht zu fliehen" (or "sich nicht zu retten") would have made the meaning in 299, 8 f., clearer than "wanken" does. "Erworben" (312, 5) is a strange word to use when extended to Jeronimo's own son. "Derselben" (297, 2) is either a slip on Kleist's part or an error of the first-print that has been retained, hitherto unnoticed.

⁵ See his letter of December 6, 1806, to Ulrike: "Es scheint mir, als ob das allgemeine Unglück die Menschen erzöge, ich finde sie weiser und wärmer, und ihre Ansicht von der Welt großzügiger" (2. Aufl., II, 158). This was written less than two months after the battle, and at a time when the *Erdbeben* was probably already in his mind.

⁶ Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist* (Berlin, [1960]), 137.

⁷ Kleist's letter of August 31, 1806, to Rühle; 2. Aufl., II, 153.

⁸ August 31, 1806, to Rühle; 2. Aufl., II, 151 f. The passage occurs also in Kleist's letter of August 4, 1806, to Altenstein; *ibid.*, 149. These letters, like the one of December 6, 1806, previously cited, may well be contemporary with the genesis of the *Erdbeben*.

⁹ Otto Ludwig, *Gesammelte Schriften*, ed. Stern and Schmidt (Leipzig, 1891), V, 348.



KLEIST UND DER KULTURIDEALISMUS DER KLASSIK

WALTER GAUSEWITZ
University of Wisconsin

Wer sich mit Kleist und der Kleist-Literatur befaßt, dem ist bekannt, daß immer wieder seine sogenannte Kantkrise hervorgehoben und betont wird. Mit diesem Ausdruck, an sich wohl berechtigt, soll auf die Tatsache hingewiesen werden, daß der jugendliche und philosophisch unermögende Dichter, in einer uns schwer erklärlichen Verwechslung des Epistemologischen mit dem Metaphysischen, in seinem hohen Streben nach wissenschaftlicher Wahrheit an Kants Erkenntnislehre scheiterte. Doch hat nun diese „Kantkrise“ als gängige Münze der Kleist-Forschung manches übersehen lassen: vornehmlich das eigentliche Wesen dieser Lebenskrise und sodann die Tatsache, daß Kant damit nicht aus dem Lebenskern des Dichters ausgeschaltet und für ihn abgetan war.

Dieses Scheitern als Tatsache ist uns in Kleists Briefen bezeugt und also belegbar. Die bekannte und oft zitierte Briefstelle lautet:

Vor Kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt – und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mittheilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird als mich. . . .

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün . . . So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –

Ach, Wilhelmine, wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – (22. März 1801)

Fast wortwörtlich wiederholt sich in aller Ergriffenheit diese Klage in einem gleichzeitigen Brief an seine Schwester Ulrike (23. März 1801).

Um diese Erschütterung in vollem Ausmaße zu verstehen, bedarf es eines weiteren Umweges. Die neuere Kantische Philosophie, auf die sich Kleist hier bezieht, ist selbstverständlich zeitlich die ältere: *Die Kritik der reinen Vernunft*. – Mit Kant hatte sich Kleist schon längere Zeit beschäftigt. Er ging sogar mit dem Gedanken um, als Verkünder und Lehrer der Kantischen Philosophie in Frankreich aufzutreten (13. Nov. 1800). Seine eigene Schrift über Kant, die er sich von seiner Schwester Ulrike in einem Brief des vorigen Jahres (14. Aug. 1800) ausgebeten hatte, befaßte sich wohl mit der Ideenwelt von Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, seiner Moralphilosophie. Jedenfalls ist den Briefen dieser Zeit die moralphilosophische Terminologie so geläufig,

daß man wiederholt und dauernd den Wendungen begegnet: „Neigung und Pflicht“ (5. Sept. 1800), „Erfüllung der trocknen Pflicht“ (13.-18. Sept.). Schon Anfang 1800 begegnet man solchen Gedankengängen und Wendungen: „in uns flammt eine Vorschrift . . . sie heißt: Erfülle deine Pflicht.“

Man spürt an dem Wort „trockene Pflicht“ die ganz natürliche innere Auflehnung des rousseauistisch empfindenden Menschen. Lästig war Kleist diese Philosophie aus dem ganz spezifischen Grunde, daß er Pflicht mit dem Staat verband und in ihm verkörpert sah. In diesem Sinne schreibt er an seine Braut (30. Mai 1800): „Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates . . . er hat auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland . . . ihm liegt auch das Glück seiner Landsleute am Herzen.“ An einer anderen Stelle schreibt er: „Durch Euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseeligsten Widersprüche“ (13.-18. Sept. 1800).

Solange er die Pflicht dem preußisch-brandenburgischen Staat gleichsetzte, konnte er sich mit der Kantischen Ethik abfinden. Denn dieser verkörperten Pflicht ließ sich eine Pflicht zu sich, eine Pflicht zu seiner eigenen Bestimmung gegenüberstellen. Wie er sich ausdrückt: „Ich trage eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äußern, und wenn sie ein König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind“ (10. Okt. 1801).

Gerade dieser inneren Vorschrift folgend, war er aus dem Militär ausgetreten, um sich ganz der Wissenschaft zu widmen, um seine „Bestimmung zu erfüllen.“ Daraus erwuchs ihm ein quälendes Problem, verschärft dadurch, daß er endgültig jedem Staatsdienst absagte. Ich habe bei anderer Gelegenheit versucht darzutun und zu belegen, wie früh und anhaltend fest (*MDU* 37, 4-5) der Staat als Problem in Kleists Bewußtsein und Denken verwurzelt war. Ich kann nur kurz das hier in Betracht Kommende andeuten.

Daß der Staat als Problem dermaßen von Kleists Denken und Erleben Besitz nehmen konnte, dürfte wohl dem Bruch mit seiner Lebensstellung als Sprößling einer altadligen pommerschen Familie entspringen. Schon zu seiner Zeit hatte die Familie dem preußischen Staate nicht weniger als achtzehn Generale geliefert. Nichts war also natürlicher in der Erziehung und Überzeugung seiner soldatischen Familie und seines adeligen Standes, als daß man dem Staate als Offizier beim Militär, oder wenn das irgendwie nicht möglich, in einem höheren Zivilamt diene und damit zum Ruhm des Familiennamens beisteuerte. Jede andere Betätigung war nicht nur undenkbar, sondern mußte am Ende als eine Art Fahnenflucht betrachtet werden.

Sein Ausscheiden aus jedem Staatsdienst bedeutete einen tatsächlichen wenn auch nicht förmlichen Bruch mit Familie, Stand und Tradition. Es ist nun eine natürlich menschliche Selbstverständlichkeit, daß es ihm nun galt, die Familienschande auszugleichen, sich und sein Tun in seiner

Zeit bei den Seinigen zu rechtfertigen und seine Lebenslaufbahn zu legitimieren (20. Mai 1802). Sein Ehrgeiz ging darauf aus, auf anderem Gebiete durch eine hervorragende Errungenschaft, eine geistige Heldentat, sich berühmt zu machen.

Doch es lag diesem Ehrgeiz noch weit Tieferes zu Grunde als der Ruhm in der räumlichen Horizontale, als die Berühmtheit, so daß die oben am Anfang zitierte Briefstelle in der vernichteten Klage ausklingt: „Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr“ (22. März 1801).

Es ist schwierig, eine Vorstellung zu gewinnen von den faustisch überschwenglichen Dimensionen seines Strebens nach dem einzigen und höchsten Ziel. Es sei nur darauf hingewiesen, daß der angehende Wissenschaftler noch ganz in dem polyhistorischen Bildungsideal der Aufklärung wurzelte mit dem Streben nach einem Universalwissen als Ideal. Dazu kam noch sein eigenes maßloses Temperament – *aut Caesar aut nihil* – das in einem hohen Flug ihn in die Reihe eines Newton, Galilei und Kolumbus erheben wollte. Dieses sind Namen, die er noch vor wenigen Wochen ausdrücklich angeführt hatte in einem seiner jugendhaft aufmunternden pädagogischen Briefe an seine Braut (16. Nov. 1800). Es scheint unglaublich, daß er durch die genaue Beobachtung der Welt der Phänomene den Schlüssel zu einem großen Naturgesetz zu finden hoffte. Doch der Zusammenhang des Briefes scheint anzudeuten, daß er tatsächlich mit dem Gedanken sich trug, auf diese Weise „die Wissenschaften mit Wahrheiten zu bereichern.“ Ein solches Befangensein in der phänomenalen Welt würde kaum auf eine metaphysische Veranlagung deuten. In der Tat ist es klar an dem illustrierenden Beispiel der Augen mit grünen Gläsern, daß Kleist in der metaphysischen Welt nicht beheimatet war, daß er die Unterscheidung zwischen Kants „Ding an sich“ und der „Erscheinung“ nicht begrifflich sondern sachlich machte. Zwar behauptet er im nächstfolgenden Brief an Wilhelmine, daß er ihr „die trockne Sprache der Philosophie nicht vortragen konnte“ (28. März 1801). Doch bezieht sich dieses wohl nur auf die philosophische Terminologie. Kleists späterer Ausspruch über sich: „Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache“ (14. Febr. 1808), zeichnet wohl sein metaphysisches Unvermögen, wie diese Selbstcharakteristik seine Befähigung als Dramatiker kennzeichnet.

Ich meine, das Aufschlußreichste über die sogenannte Kantkrise findet sich in dem Ausspruch: „alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich“ – also schlechthin, das in den Annalen der Menschheit mit seinem Namen verbunden werde. Das erhellt Kleists einziges, höchstes Ziel. Ruhm will er sich erringen, das will sagen, Ruhm in der zeitlichen Vertikale als Nachruhm, also eine Überwindung der Vergänglichkeit, des Todes – Unsterblichkeit. Das ist der Gedanke, der ihn ergriffen hat, an welchem er sich klammert und hält.

Dieser Gedanke zeichnet sich gewiß nicht wegen seiner Originalität aus. Es ist der diesseitsgerichtete Unsterblichkeitsglaube der Antike — *aere perennius* — der, in der Renaissance zum neuen Leben erweckt, zum beständigen Ideengut, wo nicht gar zu konventionellem Redeschmuck geworden, noch zuletzt eben bei Klopstock („Der Zürcher See“) und Schiller (*Don Karlos* 1150) aufgeleuchtet hatte. Bemerkenswert ist demnach nicht, daß Kleist den plutarchischen Gedanken der Unsterblichkeit im Nachruhm faßte, sondern daß er mit einer solchen leidenschaftlichen Intensität diese Unsterblichkeit sehnstüchtigst hegte und in sich trug. Urquell seiner ganz eigenen Hoffnung auf Dauer in dem Vergänglichen wird wohl darin zu suchen sein, daß der Gedanke an den ihn umlauern den Tod ihn nie verließ. (Als Beispiel unter vielen der Brief: 1. Mai 1802). Deshalb und gerade in diesem seinen Bestreben mußte Kants Erkenntnislehre in dem Mißverständnis Kleists für ihn ein ihn niederstreckender Stein des Anstoßes werden.

Einige Briefzitate aus der Zeit seiner inneren Zerschlagenheit geben das treffendste Bild ab von dem, was ihn beseelt hatte. Sie entstammen der darauffolgenden Zeit seiner entsagenden Zuflucht in eine rousseauistisch patriarchale Welt der Natur. „Für die Zukunft leben zu wollen — ach, es ist ein Knabentraum, und nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft. Ja wer erfüllt eigentlich getreuer seine Bestimmung nach dem Willen der Natur, als der Hausvater, der Landmann? . . . ach, Wilhelmine, mit Freuden wollte ich um dieses Glück allen Ruhm und allen Ehrgeiz aufgeben“ (21. Mai 1801). „O um diesen Preis will ich allen Ehrgeiz fahren lassen . . . und allen Ruhm der Gelehrten — Nachruhm? Was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist? O über den Irrthum, der die Menschen um zwei Leben betrügt, der sie selbst nach dem Tode noch äfft . . . Wer wird nach Jahrtausenden von uns und unserm Ruhme reden?“ (15. Aug. 1801).

Man merkt in diesen Ausbrüchen eher eine enttäuschte Resignation als überzeugte Auflehnung. Immerhin bedeutet dieses, wenn auch nur vorübergehend, eine Wendung von Kant weg zu Rousseau hin. In dieser Geistesverfassung empfiehlt er seiner Braut aufmunternd die Lektüre Rousseaus und verspricht ihr als Geschenk „die sämtlichen Werke“ (22. März 1801). Er schreibt ihr nach einigen Wochen: „Gewinne Deinen Rousseau so lieb wie es Dir immer möglich ist, auf *diesen* Nebenbuhler werde ich nie zürnen“ (14. April 1801).

„Ein innerlicher Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit“ (9. April 1801) treibt ihn auf eine ruhe- und ziellose Reise in die Fremde. Von Paris aus wird rückblickend die kantische Gedankenwelt nur noch einmal erwähnt: „Verwirrt durch die Sätze einer traurigen Philosophie . . . sehe ich mich auf einer Reise ins Ausland begriffen, ohne Ziel und Zweck, ohne begreifen zu können, wohin das mich führen würde“ (21. Juli 1801).

So schreibt kein überzeugter Rousseauist. Es wiederholt sich bei Kleist die Erfahrung der Sturm und Drang Generation, daß keine dau-

ernde Befriedigung in einer solchen zurechtgeträumten Existenz zu finden sei.

In diese Zeit fällt die eigentliche Geburt des Dichters, und ein neues Streben reißt ihn aus seiner ziellosen Lähmung heraus. Es ist wohl ganz einzig, daß ein ganz großer Dichter, dem die Dichtung Notwendigkeit gewesen ist, erst so spät im Leben den Weg zu sich und seiner Bestimmung gefunden hat. Zuerst ganz schüchtern meldet ein Brief davon (10. Okt. 1801), bis der Dichter ganz eindeutig von seinem neuen „Ideal“ schreibt.

Es wiederholt sich nun noch in gesteigertem Maße das gehastete Streben nach Ruhm. „Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben“ (12. Jan. 1802). Mit einer rasenden Hast treibt es ihn, seine „Entdeckung im Gebiet der Kunst“ — so nennt er seinen *Robert Guiskard* — auszugestalten, und ein Brief dieser Zeit meldet: „So habe ich . . . eine seltsame Furcht, ich mögte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe“ (1. Mai 1802). Im Januar 1803 kann er im Vertrauen auf sich froh behaupten: „Ich nähere mich allem Erdenglück“ und sodann im Juli noch in einem Brief an die Schwester frohlocken: „ich meine, mir den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken . . . und die Welt wird es dir einst danken“ (3. Juli 1803).

Doch schon im Herbst desselben Jahres folgt auf diese rasende Jagd nach dem Ruhm der völlige Zusammenbruch. Noch in Kleists Meldung von diesem Scheitern läßt sich erkennen, welches hohe Streben ihn bei dem Schaffen am *Guiskard*drama beseelt hatte. „Ich habe,“ schreibt der Geschlagene seiner Schwester, „nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. Sie küßt mir gerührt den Schweiß von der Stirne, und tröstet mich, wenn Jeder ihrer lieben Söhne nur eben so viel thäte, so würde unserm Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen“ (5. Okt. 1803). Nach drei Wochen folgt dann die Kunde: „Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin“ (26. Okt. 1803). Deutlicher hätte der Dichter kaum sein Trachten nach Ruhm bezeugen können.

Um nun zusammenzufassen, was in Kleists Briefen klar hervortritt: drei Gehaltskomponenten — der Ruhm, der Staat und Kants Gedankenwelt — berühren sich sehr eng in seinem Leben und Denken.

Zwar lassen sich diese Komponenten in Briefstellen der Folgezeit nicht nachweisen. Das hätte nicht verleiten sollen, den Ruhm, den Staat und Kant für ihn deshalb als erledigt zu betrachten. Erstens sind die Briefe der nächsten Jahre spärlich vorhanden oder fehlen ganz. Sodann haben die vorhandenen Briefe nach dem Herbst 1803 kaum je wieder

den intim konfessionellen Charakter der Briefe an Wilhelmine und Ulrike dieser frühen Jahre. — Doch in den dichterischen Werken, wie sie uns erhalten sind, ist uns vollends Aufschluß gewährt über das, was uns brieflich nicht mitgeteilt worden ist.

Es läßt sich hier nur kurz andeutend zusammenfassen, was *Robert Guiskard* und *Penthesilea* als abgewandelte Ausführung des geplanten Guiskarddramas zu erkennen geben. Der Normannenherzog will die Hauptstadt der Welt, die Amazonenkönigin will keinen Geringeren als Achilles, den gefeiertsten Helden ihrer Zeit, sich gewinnen. Beide scheitern am Staatsgebilde als Verkörperung ihrer Pflicht. In dem, was Kleist vom Guiskarddrama ausführte, ist dies nur angedeutet, und die Spuren sind zu verwischt, um sie ganz klar und sicher zu erkennen. Im *Penthesileadrama* ist dies deutlich unterstrichen. Die Pflicht zur Verfassung des Amazonenstaates vereitelt der Königin maßlos leidenschaftlich hohes Streben, steht ihrer natürlich menschlichen Neigung entgegen. Angesichts des Todes wird ihr die volle Erkenntnis dessen, was sie bisher nur dumpf empfand, aber jetzt durch Wort und Tat in aufbegehrender Ablehnung dieses Staates und ihrer Pflicht zu ihm ausdrückt:

Und — — im Vertraun ein Wort, das niemand höre:

Der Tanaïs Asche, streut sie in die Luft! (3008-9)

Sodann:

Ich sage vom Gesetz der Frau mich los. (3112)

Es steht die *Penthesilea*-Dichtung inhaltlich sowie zeitlich zwischen *Guiskard* und *Homburg* in der Mitte von Kleists Schaffen und ist Beichte, Abschluß und Wendepunkt zugleich. Von dieser Mitte aus weisen Pfade rückwärts und vorwärts in des Dichters Erleben und Gestalten; rückwärts als Ausgestalten seines Guiskard-Erlebens, vorwärts den Weg zum *Homburg* bereitend.

Penthesilea war, wie gesagt, eine Beichte von seiner Sturm-und-Drang-zeit und somit eine dichterische Befreiung für Kleist im Sinne von Goethes Ausspruch über das konfessionell Befreiende in der Gestaltung des Erlebnisses zum Bilde im Gedicht. — Das will nun nicht sagen, daß die Erlebniskomponenten Staat, Ruhm und Kant damit als Problem endgültig abgetan waren. Das *Penthesilea*-Drama erhellt, daß Kleist nicht eine befriedigende Lösung hier fand. Eine Kenntnis seiner Natur und seiner Schaffensweise ließe nur erwarten, daß er eine klare Lösung suchen würde. Denn er hält sonst bekanntlich an Problemen, die sich ihm stellen, mit einer Zähigkeit fest, bis er sich Klarheit verschafft hat. Doch eine Befreiung bestand hier darin, daß an Stelle der verbissenen Befangenheit eine befreiende Überlegung und Betrachtung trat. — Von hier aus erhalten Staat, Ruhm und Kant relativ ganz andere Proportionen, die gegenseitigen Verhältnisse zu einander verschieben sich. Das läßt sich am klarsten am Begriff des Staates darlegen.

Überblicken wir die Dekade von Kleists Schaffen und die Dramen, in denen das Staatsproblem Gestaltung fand, in chronologischer Folge, so läßt sich in drei Stadien die Entwicklung in Kleists Einstellung und

Gesinnung diesem Problem gegenüber von *Guiskard* über *Penthesilea* zu *Homburg* verfolgen. Zuerst in rousseauistisch gefärbter Ablehnung steht der Staat als ein widernatürliches Gebilde, das die ihm Verfallenen in ihrem natürlichen menschlichen Wesen vernichtet. Darauf folgt auf der nächsten Entwicklungsstufe die Erkenntnis, in *Penthesilea* bezeugt: nicht der Staat überhaupt, sondern das auf verkehrter Basis als Amazonenstaat gegründete Staatswesen ist verhängnisvoll. Zuletzt folgt die endlich errungene Erkenntnis, die im *Homburg* Gestaltung fand. Und hier ist der Staat nicht mehr an erster Stelle politisches Gefüge, sondern ist symbolisch geworden, doch schon nicht mehr im selben Sinne dichterisches Symbol wie im *Guiskard*- oder *Penthesileadrama*, sondern sinnbildliches Gefäß und zugleich selbständig repräsentative Idee überhaupt, um welche in dramatischer Darstellung gekämpft wird.

Für Kleist führte der Weg durch Erlebnis und Erfahrung zu der Klarheit im *Homburg* über eine Auseinandersetzung mit der kantischen Ideenwelt. Daß die Ereignisse der nächsten Jahre nach *Penthesilea*, die Erniedrigung und Not seines eigenen Vaterlandes direkt zu dem Wandel beigetragen haben, ist uns in seinen Briefen und Werken sowie seiner schriftstellerischen Tätigkeit bezeugt. Daß Gestalten wie Fichte und Adam Müller in vaterländischer Betätigung zu dem Wandel beisteuerten, läßt sich wohl nicht bestreiten. Doch daß der eigentliche innere Wandel sich auf ganz anderem Wege vollzog, bezeugt die Tatsache, daß Kleist nicht bei der *Hermannsschlacht*, dem „Staat der Not,“ mit Schiller zu reden, stehen blieb, sondern auf eine Stufe weit darüber hinausgelangte.

Wenn der Weg zu *Homburg* über Kant führte, so führte der Weg zu Kant über Schiller.

An Kant war Kleist wohl eigentlich durch Schillers Vermittlung herangetreten. Jedenfalls zeugen seine Briefe der Zeit von einer eingehenden Belesenheit in Schillers Werken. Einem Aufsatz in Schillers *Horen* verdankte er sogar den Keim zu seinem *Guiskarddrama*. Wortwendungen und Motive, die auf Schiller weisen, finden sich zahlreich in Kleists dichterischen Werken. Daß Kleist in zeitlich umgekehrter Reihenfolge zuerst durch Kants *Kritik der praktischen Vernunft* sich dem Philosophen näherte, mag man dem Einfluß Schillers zuschreiben.

Nun galt es, wie ich es sehe und Kleist kenne, vor allem die *Kritik der reinen Vernunft* mit der *Kritik der praktischen Vernunft* an der Hand Schillers in eigener innerer Verarbeitung zu vermählen und für sich zum eigenen Weltbild zu gestalten. Die weite Strecke bis zur neuen Einsicht führte im großen und ganzen über den klassischen Idealismus, wo sich manche Wege kreuzen, sich begegnen, ineinander münden, sich einander anschließen. Was Goethe mit beigetragen hat, ist nicht feststellbar, obwohl Kleists Belesenheit in Goethes Werken ganz klar in den Briefen zu erkennen ist.

Was Kleist bei seinem Scheitern an Kants *Kritik der reinen Vernunft* von sich sagte: „ich bin durch mich selbst in einen Irrthum gefallen, ich kann mich auch nur *durch mich selbst* wieder heben.“ „Aber

der Irrthum liegt . . . im Verstande und nur der Verstand kann ihn heben" (28. März 1801), das weist auf den Weg, den er einschlagen mußte. Das Richtungsgebende meine ich besonders an zwei Schriften Schillers zu erkennen: *Über das Erhabene*, das 1801 im Druck erschien, eigentlich als Destillat der vorangegangenen philosophisch-ästhetischen Schriften, in populärer Fassung, wie Schiller meinte. Dazu kam *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, worin spezifisch auch vom Staat und Idealstaat die Rede ist.

Rechenschaft von seinem Sichfinden und seiner Entwicklung auf diesem Wege hat Kleist im *Prinz Friedrich von Homburg* abgelegt, und dieses Drama stellt eine Beichte dar, wie vor wenigen Jahren *Penthesilea* ein Bekenntnis und eine Offenbarung seiner inneren Seele war. Von der inneren und äußeren Entwicklungsgeschichte keines Kleist-Dramas wissen wir weniger als von diesem. Erwähnt wird dieses Drama nur eigentlich zweimal in seinen Briefen: Am 19. März 1810 heißt es: „ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist.“ Über ein Jahr später liest man: „ein Drama von mir . . . ein vaterländisches (mit mancherlei Beziehungen) Namens der *Prinz von Homburg*, das ich jetzt eben anfangs, abzuschreiben“ (21. Juni 1811).

Es ist die Bemerkung in Klammern – „mit mancherlei Beziehungen“ – gerade das Wichtigste an diesem kurzen Bericht. Denn ein vaterländisches Stück ist nun dieses Drama nicht mehr, nicht an erster Stelle. Zeichnet dieses in Klammern Hinzugefügte vielleicht den letzten Wandel in Kleists Einstellung in der Zwischenzeit von einem Jahr, oder erst eine neue Richtung bei diesem erwähnten Abschreiben? Höchst wahrscheinlich ging das Drama im Gefolge der *Hermannsschlacht* ursprünglich dem vaterländischen Inhalt als Hauptzweck nach. Davon zeugen noch Reste im Drama. Aber inzwischen ist dieses „Stück aus der Brandenburgischen Geschichte“ zum Gefäß für einen anderen, bedeutenderen Gehalt geworden. Dieses Bedeutendere ist gleich von Anfang an, wie auch jetzt noch häufig übersehen worden, wie schon bei der Erstaufführung im Wiener Burgtheater 1821 das Drama unter dem Titel *Die Schlacht bei Feurbellin* auf die Bühne kam bei der verständnislosen Verkenntung von seiten der Theaterintendanz.

Augenfällig wird die endgültig eingeschlagene Richtung des Dramas bei einer Betrachtung der drei Monologe im Drama selbst. Überblickt man sie, so wird es klar, daß in keinem dieser Monologe auch nur mit einem Wort auf den Staat als Staat Bezug genommen wird. Sie verfolgen alle den inneren Entwicklungsgang eines Menschen zur Idee hin. Dabei steht jeder dieser Monologe für sich in einer eigens den Monolog klar abhebenden Szene. Ich wage sogar, die Vermutung auszusprechen, daß diese drei wichtigen integralen Bausteine, am Anfang, in der Mitte und am Schlusse, erst spät dem Drama einverleibt worden sind – ohne mir dabei das Vergnügen erlauben zu wollen, einen „Ur-Homburg“ als Tatsache zu postulieren und daraufhin wiederherzustellen, wie unlängst dieser Versuch in einem verfehlten Unternehmen mit Werken des Dichters

ausgeführt wurde. Der mit Kleists Arbeitsweise Vertraute weiß, daß er nicht, wie z. B. Schiller, nach einer Disposition gestaltend seine Dramen schuf. Das Drama wuchs und gestaltete sich unter seiner Feder um. Wenn er nun für nötig erachtete, noch spät durch das Mittel dieser Monologe den letzten Sinn dieses Dramas hervorzuheben, so wird klar, wie sorgfältig er darauf bedacht war, dem Mißverständnis vorzubeugen. Er bedient sich sonst nicht mit Vorliebe dieses traditionellen dramatischen Mittels.

Die Monologe bilden drei Abschnitte in einem Leitfaden zu dem grundzügigen Sinn des Dramas, und dieser Sinn hat seinen Ursprung in der Ideenwelt Kants in der ausdeutenden Fassung von Schillers *Über das Erhabene*.

Der Fortuna Monolog: „Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures“ hat zum Thema das Wandelbare und Trügerische der Erscheinung als des Zufälligen. Der zweite Monolog: „Das Leben nennt der Derwisch eine Reise“ weist auf das Gebrechliche und Vergängliche des Physikalischen hin. Der letzte Monolog hebt das Dauernde und Unwandelbare der Idee, des Prinzips hervor.

Betrachten wir die Handlung, so finden wir gewiß nicht irgend eine Erwähnung der metaphysischen Antithesen: Notwendigkeit und Zufall, Pflicht und Neigung, Idee und Erscheinung – denn dies ist ein Drama. „Was Gestalt hat, das ist meine Sache.“ Auch hier geht es dem Dichter um Gestaltung der Erlebniskomponenten Ruhm – Staat – Kant.

Auffällig, aber kaum noch überraschend, ist die mannigfaltige Bildersprache für den Ruhm, nach dem der Prinz strebt. In jeder dieser Umschreibungen wird Ruhm als Dauer über die Zeiten hinaus charakterisiert, auf das Nachleben in commemorativen Sinnbildern der Nachwelt hingewiesen. Es klingt wie ein Echo aus dem Guiskard- und Penthesilea-Erleben des Dichters, wenn es nun heißt:

Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächt'gen Kranz des Ruhmes einzuwinden.

.....

– der Lorbeer ist's,
Wie er's gesehn hat, an der Helden Bildern,
Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt.

.....

Sterngucker sieht er, wett' ich, schon im Geist,
Aus Sonnen einen Siegeskranz ihm winden.

.....

Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,
Hebt sie den Kranz . . .
Als ob sie einen Helden krönen wollte.

.....

Die Leiter setz' ich an, an deinen Stern!

.....

Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,

Und sieht, mit Kreid' auf Leinwand verzeichnet,
Sich schon auf dem curul'schen Stuhle sitzen.

Der zusammenfassende Fortuna Monolog ist nun die kritische Abrechnung mit dem Ruhmesstreben, legt dieses als Egoismus eines selbstischen Menschen bloß. Gerade das allegorische Bild des Glücks auf der Kugel charakterisiert das Unstete und Wandelbare, auf welches hier gebaut wird.

Was hierauf folgt, soll die existentielle Schwäche des Physikalischen im Menschen klarstellen. Denn das Physikalische steht unter Knechtschaft des Selbsterhaltungstribs, das den überraschten Menschen überwältigt. Wie es bei Schiller heißt: das Schicksal „überrascht“ den Menschen „oft wehrlos und . . . macht ihn oft wehrlos.“ So trifft das Unglück Homburg, daß er sich krümmt wie ein Wurm und aller höheren Bestrebungen, auch sogar der höheren Wünsche des physikalischen Menschen sich begibt, nur um die physikalische Existenz über die direkte Gegenwart hinaus noch zu erhalten.

O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt,
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen! (995-7)

Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei! (1003-4)

Das einzige Mittel gegen diese Erniedrigung ist nach Schiller „sich moralisch zu entleiben.“

Der Anfang dieses moralischen Entleibungsprozesses wird uns in dem zweiten großen Monolog, dem der Besinnung – „der freien Betrachtung“ sagt Schiller – offenbar; in dieser Betrachtung meldet sich eigentlich zum letztenmal das Aufbegehren, das Ressentiment des Physikalischen.

. . . nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (1295-6)

Klarer hätte die Kantische Ideologie kaum dargestellt werden können, als in dem inneren und äußeren dramatisch großartigen Ringen zwischen Pflicht und Neigung um eine Behauptung ihrer gegensätzlichen Berechtigung. Zwar fällt das Wort Neigung niemals; statt dessen heißt es „Herz,“ „Stimme des Herzens,“ „Gefühl“ – oder auch „Willkür“ in der Ausdrucksweise des Kurfürsten.

Pflicht als Wort findet sich nur einmal (820) und dort in einer verständnislos wegwerfenden Bedeutung als Ausspruch des grollenden Homburg, der Pflicht mit dem Stoizismus eines Brutus zusammenstellt. Sonst steht für Pflicht: „Satzung,“ „Gesetz,“ „Schranke des Gesetzes,“ bis zu dem verständnisvollen „verfahren wie ich soll,“ „das heilige Gesetz.“

Die Antithese Neigung – Pflicht ist klar bewußt ausgesprochen in Nataliens Erklärung: „Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, / Jedoch die lieblichen Gefühle auch“ (1129-30) – doch diesem

Einspruch – ein Fürspruch zugunsten der Neigung – stellt sich die ebenso bewußte Formulierung des Kurfürsten entgegen:

Meint er, dem Vaterlande gelt' es gleich,

Ob Willkür drinn, ob drinn die Satzung herrsche? (1143-4)

Es ist weder zufällig noch nebensächlich, daß an zwei Stellen im Drama der Natalie, die die Neigung vertritt, das Wort „erhaben“ entföhrt, und zwar mit ablehnendem Unwillen:

Das wäre so erhaben, lieber Onkel.

Daß man es fast unmenschlich nennen könnte. (1109-10)

.....
... er faßt sich dir

Erhaben, wie die Sache steht, und läßt

Den Spruch mitleidsvoll morgen dir vollstrecken! (1371-3)

Das Großartige an diesem Kampf ist, daß den Stimmen der Neigung, des Herzens, so überzeugend und berückend das Wort gelassen wird, daß es zu manchen Mißdeutungen verlockte, zu Interpretationen, die den Absichten des Dichters und dem Gehalt des Dramas widersprechen. Gewiß liegt die Versuchung nahe, aus den bestechend beredten Argumenten eines Kottwitz einen Ausgleich zwischen Individuum und Idee zu suchen und zu finden. Das Bestreben ferner, dieses Drama einem veräußerlichten Liberalismus zuträglich zu machen, vergeht sich an Sinn und Absicht Kleists und widerspricht dem ganz unzweideutigen Wortlaut und der Idee des Dramas.

Im Grunde weicht der Kurfürst, weicht das Drama im Gehalt keinen Finger breit von dem einmal vertretenen Standpunkt: Das Gesetz, das Prinzip soll aufrecht erhalten werden, muß durch die Tat anerkannt werden. Hierin bleibt der Kurfürst sich unerbittlich konsequent.

In einer Szene (V 5), wie ähnliche in dem hohen Ideendrama der Klassik wiederholt als Gipfel hervorragen – Posa-Philipp, Iphigenie-Thoas, Nathan-Saladin – worin mit geistigen Waffen um geistiges Gut gekämpft wird, stehen sich Kottwitz und der Kurfürst gegenüber. Wie dort um Freiheit und reine Menschlichkeit der Kampf geführt wurde, so auch hier, doch mit dem geistesgeschichtlich bezeichnenden Unterschied, daß hier die Auseinandersetzung ganz klar unter dem Zeichen Kants steht, in seiner Gedankenwelt sich bewegt.

In dem Feuer seiner eifrigen Verteidigung scheint Kottwitz dem Standpunkt des Kurfürsten sehr nahe zu kommen und bleibt doch dem Wesentlichen ebenso fern wie alle Offiziere im Verkennen des großen Prinzips in aller Ausschließlichkeit.

Das Argument, das Kottwitz in den Mund gelegt wird, ist wie eine Vorausahnung und Widerlegung mit deutender Interpretation. Beweggrund und Ziel des Dienstes am Staat ist für ihn der Staat als praktisches, nicht ideales Gebilde. Aus diesem Grunde erhebt sein Argument „das Praktische“ im Dienst des Staates über „das Theoretische“, das Handeln nach einem Prinzip (1575-8).

Er ist sogar bewußt, daß er die Handlung von dem Zufall abhängig macht: „Der ärmste Geist, der, in den Sternen fremd [d. h. Schicksalslauf, das Zufällige], / Zuerst solch eine Lehre gab,“ ohne die eigentliche Tragweite einer solchen Handlungsweise zu überblicken. Er und die Offiziere gehen von der Ausnahme aus und heben diese hervor, berufen sich auf sie, um Homburgs Sache zu führen. Diese unhaltbare Verteidigung, die von dem Zufälligen ausgeht, kann der Kurfürst ins Gebiet des Heiter-lächerlichen verweisen durch seine *reductio ad absurdum* (1718-9) und kennzeichnet dieses Argument als „delphische“ – das heißt orakelhafte, d. h. zweideutige – Weisheit seiner Offiziere.

Das fernere Argument, so geeignet es auch sein mag, jeden für Kottwitzens Person in ihrer ganzen Selbstlosigkeit zu gewinnen, ruht auf unsicherem Boden. Ausgang und Ziel seiner eigenen Handlung ist allein der Staat, und seine Gesinnung, wie er sie vertritt und verteidigt, schreibt er aus Unkenntnis auch treuherzig Homburg zu. Er hatte die nächtliche Traumszene, die das Innere Homburgs offenbarte, nicht mit eigenen Augen wahrgenommen. So weit erhaben in ihrer Selbstlosigkeit – er setzt sein Leben dran (1605) – seine Motive über den selbstischen Motiven Homburgs stehen: so läßt er die Handlung, die Tat im Dienste am Staat, aus dem Beweggrund der Neigung, die in ihrem Wesen unbeständig ist, erstehen:

. . . das Heer, das glühend an dir hängt (1579)

.....
Was! Meine Lust hab', meine Freude ich,
Frei und für mich, im Stillen, unabhängig,
An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
Am Ruhm und Wachstum deines großen Namens! (1591-4)

Was hier ausgedrückt wird, ist letzten Endes das *dulce et decorum est pro patria mori*; und der dieses geflügelte Wort prägte, gab ein klassisches Beispiel ab von der Unzuverlässigkeit solcher gefühlsorientierten Gesinnung, indem er, wie historisch belegt, bei der Feuerprobe in der Schlacht das Hasenpanier ergriff.

Ausdrücklich hat der Prinz das letzte Wort. Das ist nicht nur wichtig und entscheidend im Drama. Das ist ausschlaggebend für den, der vertraut ist mit dem charakteristischen Merkmal aller Werke Kleists, daß sie einem Gipfel am Schlusse zustreben. Auf diesem Gipfel wird eine Lösung gefunden, oder aber der bisher verhaltene Sinn nachdrücklich und unmißverständlich herausgehoben. Im *Homburg* findet sich nun beides – eine Lösung und ein Herausheben.

Das letzte entscheidende Wort des Prinzen lautet:

. . . ich hab's mir überlegt,
Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden! (1744-5)
Sodann: . . . Es ist mein unbeugsamer Wille!
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs
.....
Durch einen freien Tod verherrlichen! (1749-52)

Dieses durch dreimaliges Wiederholen betonte Wort *will* klingt im Zusammenhang wie eine dramatische Ausführung markanter Sätze in Schillers Aufsatz *Über das Erhabene*: „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen . . . Der Mensch ist das Wesen, welches will . . . sein Prärogativ ist . . . daß er mit Bewußtsein und Willen vernünftig handelt.“ Im Druck erschienen war, wie gesagt, die Schrift gerade in dem Jahre von Kleists Zerschlagenheit.

In diesem Aufsatz war nun ausgeführt, was Kant seiner Zeit entgegengehalten hatte, daß der Wille das einzige effektive Werkzeug im Dienste der Idee sei, die der Mensch erkennt und anerkennt. Auf Neigung sei kein Verlaß, weil sie dem Zufall unterstellt und der Willkür ausgesetzt ist.

Das waren Gedanken, die Kleist früh kannte, aber nicht anerkannt hatte. Wie weit und in welchem Maße er sie in den Jahren seit seiner Guiskardzeit zu seinem Eigentum – in der prägnanten Bedeutung des Wortes *eigen* – gemacht hatte, erhellt sich erst aus dem letzten Monolog im Homburg-Drama. Hier ertönt wie ein triumphierendes Aufatmen:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!

Im ersten Augenblick könnte man überrascht meinen, auch hier wiederum den Ruhmesgedanken wie ein Echo aus vergangener Zeit zu erkennen. Gewiß sieht Homburg seine eigene Person und seinen Namen nach seinem Tode zum Symbol geworden, wie der Kurfürst es faßte, „vor den Fahnen schreitend.“ Aber diese Unsterblichkeit ist noch weit weniger als damals eine bloß redeschmückende Umschreibung für Ruhm. Sie steht mit dem Ruhmesbegriff von früher überhaupt nur in einem Verhältnis, in dem sie die Bedeutung einer Dauer in der Vergänglichkeit in sich schließt. Der große Wandel in der Bedeutung läßt sich darstellen, wenn wir eine bekannte Stelle aus Goethe heranziehen:

Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche:
Er unterscheidet,
Wählet und richtet;
Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen.

Der Nachdruck liegt an dieser Stelle, wie allbekannt, auf dem Sittlichen als dem ewigen, ehernen, göttlichen Prinzip. Den Augenblick, das Handeln, die Gesinnung des Augenblicks unter dieses ewige Prinzip stellen, heißt den Augenblick in eine dauernde Kontinuität einreihen – ihm, als zu dieser Kontinuität gehörig, Dauer geben.

Der Sinn ist ebenso klar in dem Ausspruch Homburgs: Der Staat ist Symbol, ist Ausdruck der ewigen Idee. Der Wille zum Staat ist der Wille zur Ordnung, aber nicht als Gegensatz zur Unordnung im gewöhnlichen Sinn, sondern in dem Sinne, wie jede Idee, aus der Notwehr gegen das Chaos entstanden, ein Symbol der ewigen Idee des Weltalls ist, der Kosmos, der sich dem Chaos widersetzt. Sich der Idee unterordnen heißt nicht nur *teilnehmen* sondern auch *teilhaben* an dem Unver-

gänglichen — heißt Unsterblichkeit. „Es kann die Spur von meinen Erdetagen / nicht in Äonen untergehn.“

Auch der Staat ist Abbild und Sinnbild der Idee, eine Einrichtung von der Idee her und eine Richtung auf die Idee hin — hat als Ziel den idealen Staat. Dienst am Staat heißt im Dienste der Idee stehen. Mit dieser Erkenntnis haben sich die Komponenten Ruhm und Staat in Kant aufgelöst, oder noch adäquater ausgedrückt, alle drei Komponenten sind ineinander aufgegangen.

Daß es sich um die Idee handelt, leuchtet ganz klar aus dem nächsten Satz hervor: „Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen.“ So läßt Kleist den Prinzen sprechen. Es ist der Dichter, der in seiner früheren metaphysischen Unmündigkeit, in der Welt der Phänomene befangen, von grünen Augengläsern geredet hatte.

„Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!“ sagt der Prinz. Er hat den Tod überwunden nach Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, indem er das Primat des moralischen Menschen über den physikalischen behauptete. Er hat Unsterblichkeit nach Kants *Kritik der reinen Vernunft* erzielt, indem er sich in den Dienst der Idee stellte. Das ist die letzte „metaphysische“ Orientierung Kleists.

Daß diese Unsterblichkeit sich nicht einseitig auf das Moralische beschränkt, das bekräftigen die Worte:

Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist . . .

.....
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen.

Farben und Formen als das Zufällige der Erscheinungswelt müssen verblassen vor der Idee in den „Ätherräumen“, wo weder Raum noch Zeit den Geist binden. Farben und Formen, Raum und Zeit: „Jetzt liegt Nebel alles unter mir.“

Der Kampf um die Idee „Staat“ und das Verhältnis des Menschen zum Staat ist ein Kampf um die Idee überhaupt, ist auch ein Ringen um die Idee „Mensch“ und ein Streben, dem Ideal sich zu nähern. Im *Homburg* ist dramatisch repräsentativ verdichtet, was Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* metaphysisch ausführten. Als Kommentar zu dem in der Handlung des Dramas Entwickelten ziehen wir hier aus dem vierten Brief die erhellende Stelle heran:

Jeder individuelle Mensch . . . trägt . . . einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechselungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist. Dieser reine Mensch . . . wird repräsentiert durch den Staat . . . Nun lassen sich aber zwei verschiedene Arten denken, wie der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee zusammentreffen, mithin ebenso viele, wie der Staat in den Individuen sich behaupten kann: entweder dadurch, daß der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt, oder dadurch, daß das Individuum Staat wird, daß der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee sich veredelt.

In einer visionären Ekstase, wie sie den Gestalten Kleists eigen ist, sieht Homburg – mit verbundenen Augen – schon in seiner Person die Erfüllung seines Strebens, das Ideal realisiert. Hierin gibt sich der Prinz in aller Überschwenglichkeit als Gefühlsgenosse der Amazonenkönigin zu erkennen, wie sie uns in der 9. Szene des *Penthesilea* erscheint. Doch im Gegensatz zu dem individuellen maßlosen Streben jener Szene bewegt sich dieser Monolog in der Gedankenwelt Kants, zwar in der klarstellenden Ausdeutung und Fassung Schillers. Sogar die beiden beflügelten Genien, die nach Schillers *Über das Erhabene* den Menschen durchs Leben begleiten, halten hier im abgewandelten Bilde noch enger vermählt Einkehr: „Es wachsen Flügel mir an beiden (!) Schultern.“

Hierauf folgt die auf den ersten Blick rätselhaft vieldeutige Szene vor dem unerbittlich strengen Trommeln des Totenmarsches im Hintergrunde. Bedeutungsvoll ist die Szene im doppelten Sinne. An den letzten Monolog anknüpfend, unterstreicht Homburgs Ausspruch: „Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!“ einen Aspekt des darin Angedeuteten, den Sieg des unabhängigen Geistes über das selbstisch Physikalische. Daß Homburg einer Sinnestäuschung verfällt – „Es sind Levkoyn und Nelken“ – läßt sich in der Gefühlsatmosphäre des Zusammenhangs sinnvoll auskosten, indem hier Literaturgeschichtliches deutlich herangezogen wird. In Ewald von Kleists „Der Frühling“ (136-141) findet sich die für diese Situation bezeichnende Stelle:

. . . Die Nachtviole läßt immer

Die stolzeren Blumen den Duft verhauchen; voll Edelmut schließt sie ihn ein im Vorsatz, den Abend noch über den Tag zu verschönern. – Ein Bildnis großer Gemüter, die nicht gleich prahl'rischen Kämpfern Der Kreis von Zuschauern reizt; die tugendhaft wegen der Tugend, In der Verborgenheit Schatten Gerüche der Wohltaten streuen.

Diese Nachtviole als Symbol und gedankliche Parallele zu empfinden, erfordert keine divinatorische Einfühlungsfähigkeit; und es möge der Hinweis ohne weiteres Kommentieren genügen.

Es erübrigt sich, noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß Kleist dieses Gedicht und den Dichter, der zum Ruhm des Namens Kleist als Dichter und Held beigetragen, kannte. Zudem waren *Ewald Christian v. Kleists Sämtliche Werke* von Wilhelm Körte 1801 neu herausgegeben worden und damit dem jüngeren Sprößling der Familie wieder näher gebracht.

Es lenkt nun diese Szene weiter direkt wieder in die eigentliche Bühnenhandlung ein, wo vorgestellt werden soll, daß Homburg, trotz voller Liebe zum Leben und der Welt der Erscheinungen – „Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!“ – nicht etwa aus abgehärteter Stoik noch dem Leben abgestorbener Apathie sich hingibt. Dem lockenden Reiz des Lebens wird das Trotzdem eines höheren Willens entgegengestellt.

Noch dazu weist diese Szene vor dem Hintergrunde des an die Vergänglichkeit gemahnenden Totenmarsches darauf hin, daß auch das

Schöne, worin das Physikalische sich der Idee schon nähert, keinen Bestand hat. „Ich will zu Hause sie in Wasser setzen“ ist ein Kleistisch lakonisch inhaltsschwerer Kommentar zu dem aussichtslos liebevollen Bemühen, dem Schönen der Erscheinung künstlich ein kümmerliches Scheinleben zu erhalten.

So ist es mit der Beschaffenheit des Staates. Auch er kann nicht durch das Gesetz als künstliches Mittel, sondern nur aus den Wurzeln seiner Existenz Leben und Dauer haben, dadurch nämlich, daß jedes Mitglied des Staates in freier verständnisvoller Hingabe an den Sinn des Gesetzes die Idee des Staates anerkennt und damit zu dem Staat der Idee beiträgt, an ihm teilhat über seine individuelle Existenz hinaus.

Der Versuch ging davon aus, darzutun, wie intensiv und andauernd Kant als Dominante in Kleists Leben und Dichten durchklingt; daß die sogenannte Kantkrise nur ein vorübergehendes Irrewerden an Kant, und damit an sich, darstellt; daß der Stein des Anstoßes, der ihn niederwarf, ihm auch wieder eine Stütze wurde, an der er sich aufrichtete; spezifisch, daß Kleist an Kant eine Lösung zu den ihn quälenden Problemen: Ruhm und Staat, und zugleich ein eigenes Weltbild fand.

Es ergibt sich als weiterer Ertrag der Beschäftigung manches, das zur Erwägung einläßt. Wenn man meint, in dem erlöst aufatmenden: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!“ eines Homburg Kleists eigene Stimme zu hören, so zeugt das von keiner außerordentlich feinen Hellhörigkeit. Das heißt nur den Schluß ziehen aus dem, was sich bei dieser Betrachtung mit dem Hinweis auf psychologische Momente und die Kant-Dominante ergeben mußte. Das sollte ganz nahe legen, wie stark konfessionell (heute ist wohl „existentiell“ der Terminus) *Homburg* uns Kleists innere Entwicklung in der Ver-Dichtung des Dramas offenbart.

Der gelegentliche Hinweis auf Analogien klassischdichterischen Gedankengutes sollte nur daran erinnern, Kleists Verhältnis zur Romantik mit noch sorgfältig schärfer gezogenen Linien abzugrenzen. Er ist nach manchem, was sein Jugendschaffen bietet, eher als ein Spätling der Sturm und Drang Generation zu betrachten. Seine Entwicklung in der Dekade seiner dichterischen Tätigkeit findet eine Parallele in der Entwicklung eines Goethe und Schiller in dem Jahrzehnt ihres Sturm und Dranges zur Klassik hin, anders ausgedrückt, von dem Naturidealismus eines Rousseau zu dem Kulturidealismus eines Kant hin. Wie der Sturm und Drang, sah Kleist die Schranke als Fluch, bis auch er zur Erkenntnis durchdrang, daß die Beschränkung für den Menschen und die Kunst als Form ein Segen ist.

Dieser Entwicklungsgang von Rousseau zu Kants Moralphilosophie, zur Erkenntnislehre spielt sich dramatisch konzentriert im *Homburg* in wenigen Stunden vor unsern Augen ab. Die gebändigte Form des Dramas kündigt an, daß der Dichter hier die Schwelle seiner klassischen Periode betreten hat, und ein Drama geschaffen, das sich in die Reihe der klassischen Ideendramen großen Stils erhebt.

THE CREATIVE KINSHIP OF SCHILLER AND KLEIST

DONALD H. CROSBY
Indiana University

In his essay "Goethe and Tolstoi," Thomas Mann recalls that Nietzsche once chided the Germans for making too liberal use of the coordinating conjunction "and." Specifically, Nietzsche felt that the coupling of the names Goethe *and* Schiller amounted to a derogation of Goethe! ¹

It is unlikely that any latter-day Nietzsche would take umbrage at either possible coupling of the names Schiller and Kleist, for neither literary scholarship ² nor popular imagination has yet linked these poets into a close relationship. Benno von Wiese has written: "Schiller und Kleist! Nur wenige Jahre trennen die beiden größten deutschen Dramatiker, und doch scheint nichts Gemeinsames sie zu verbinden." ³ Indeed, when one contrasts the subjectivity of Kleist's works with the more deliberate, more consistently objective spirit of Schiller's production, one might think the "wenige Jahre" were actually several generations.

And yet, can it be denied that the seed of similarity is already found in the common soil which nurtured the growth of both writers? Only 18 years separate the birth dates of Schiller and Kleist, and each was a product of the *Blütezeit* of German literature. Both poets fell heir to the rich cultural and political legacy of the eighteenth century; to the triumphs of the *Aufklärung*, to the pioneer labors of Lessing and the *Stürmer und Dränger*, to the wisdom of Herder and Kant. Both Schiller and Kleist were inspired by the challenge posed by Goethe's literary attainments, and in their reaction to this challenge one senses a similar mixture of awe and hostility. Schiller and Kleist both witnessed the birth of German Romanticism, and although neither can be classed as a Romanticist, influences of Romanticism can be found in some of their major works. Similarly, no study of the elusive polarity of the terms "Classic" and "Romantic" can ignore the writings of Schiller and Kleist, for neither poet was willing to restrict himself to a static form of artistic expression.

More important than these historical similarities are the creative affinities between Schiller and Kleist. Both poets were consistently attracted to the same type of material, and it is striking that for almost every work by Kleist there is a pendant somewhere in the works of Schiller. Neither Schiller nor Kleist cultivated the form of the personal lyric so characteristic of German poets; both found dramatic expression more natural, and each carried this expression over into his prose and poetry. ⁴

Both Schiller and Kleist had considerable capacity for abstract thought, and for Kleist as well as for Schiller the philosophy of Kant was a powerful determinative influence; indeed, the philosophical development of both thinkers can be dated from a "Kant-Erlebnis." Both

men explored aesthetics, and both wrote essays on grace. Both Schiller and Kleist, though Protestants, gave poetic expression to the sensuous charm of Catholic forms and rituals. Both Schiller and Kleist, as Walter Silz has only recently pointed out, felt restricted by the intellectual and physical limitations of the theater of their day and cast their gaze upon a stage of the future.⁵ Lastly, it can be said that both Schiller and Kleist, as dramatists, strove for a common goal: the creation of a new form of German drama through the synthesis of ancient and modern styles.

If we arbitrarily distinguish three creative epochs in Kleist's life, we note that in each there are definite areas of contact with Schiller. The first epoch, which encompasses Kleist's plays *Die Familie Schroffenstein* and *Amphitryon*, as well as the great dramatic fragment *Robert Guiskard*, reveals similarities both in diction and in choice of themes. *Schroffenstein*, written during Kleist's literary apprenticeship, is particularly rich in verbal echoes of Schiller's *Wallenstein*, e. g.:

Das eben ist der Fluch der bösen Tat . . .
(*Die Piccolomini*, 2452)

Das eben ist der Fluch der Macht, daß . . .
(*Schroffenstein*, 1824)

O Fluch der Könige, der ihren Worten . . .
gleich die Tat,
Die fest unwiderrufliche, ankettet!
(*Wallensteins Tod*, 3791 f.)

. . . Ein Arm gleich beut, der fest unwiderruflich
Die Tat ankettet.
(*Schroffenstein*, 1826 f.)⁶

Kleist's first drama also contains two thematic reminiscences which hark back to Schiller's *Wallenstein*. Of these, the more obvious is the creation of Ottokar and Agnes, the lovers who are tragically enmeshed in a quarrel between two houses. Both in spirit and in dramatic function they recall Max and Thekla, the two "schöne Seelen" of Schiller's drama. Like their literary cousins,⁷ Ottokar and Agnes learn that they can trust only one another in a world of strife and confusion, and like them, they stake their hopes for happiness on the infallibility of their feeling for each other.

A second element of similarity is found in the relationship between Jeronimus and Sylvester in Kleist's *Schroffenstein*. The former, though a more mature character than Max Piccolomini, has much the same relationship to the aging Count Sylvester as Schiller's young hero has to Wallenstein. When Jeronimus is slain, his loss leaves a vacuum in Sylvester's life which reminds one immediately of the effect that Max's death has on Wallenstein. After hearing of the slaying of Jeronimus, Sylvester stands at a window and, like Wallenstein, stares distractedly into space. In both dramas the mood and the diction are strikingly alike, as in the opening lines of the respective scenes:

Wallenstein

Am Himmel ist geschäftige Bewegung
Des Turmes Fahne jagt der Wind . . . (*Tod*, 3406 f.)

Sylvester

Es ist ein trüber Tag
Mit Wind und Regen, viel Bewegung draußen . . .
(*Schroffenstein*, 2019 f.)

Kleist's *Amphitryon* has a more specific resemblance to a play by Schiller, the lesser known *Semele*. In his *Versuch über Schiller*, Thomas Mann correctly delineated the main points of contact between the two plays when he noted that both in poetic conception and in diction *Semele* points directly to Kleist's *Amphitryon*.⁸ Both works deal with a related mythological subject, the seduction of a mortal woman by Jupiter — he is called Zeus in *Semele* — and both share a poetic language which ranges from the coarse to the elegant. In each play a god-lover has descended to earth in quest of a gratification denied to him in Olympus: the alluringly forbidden love of a mortal woman. The plaintive musings of Zeus and Jupiter even have a related ring, cf.:

Zeus

Was Allmacht, Ewigkeit, Unsterblichkeit, ein
Gott ohne Liebe (*Semele*, 389 f.)

Jupiter

Auch der Olymp ist öde ohne Liebe (*Amphitryon*, 1519)

In character, too, Schiller's Zeus and Kleist's Jupiter are often alike, especially since each displays a streak of divine narcissism:⁹

Zeus

. . . Anzubeten ist der Künstler, der
Dich schuf! — Ich schuf dich — bet' mich an.
(*Semele*, 395 f.)

Jupiter

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
In dem so selig ich mich, selig preise!
(*Amphitryon*, 1569 f.)

The outcome of the mythological legends treated in these two works is instructive in demonstrating not only certain similarities in the poets' resolution of the tragic, but also subtle differences as well. Schiller's *Semele* is destroyed when she trespasses on the divine province and, like the youth in "Das verschleierte Bild zu Sais," demands the right to view the mysterious depths of divine totality. Kleist's heroine, Alkmene, is spiritually crushed when she risks the sum of her being on the infallibility of her feelings and loses. For even "das innerste Gefühl," the last existential indicator for Kleist's characters, misleads, betrays, and finally succumbs before the omnipotence of a divine being.

As in the case of *Amphitryon / Semele*, one almost hesitates to suggest a comparison between the dramas *Robert Guiskard* and *Wallenstein* because of the obvious disparity in format: *Guiskard* is a fragment of 524 lines, *Wallenstein* a trilogy of over 7700 lines. Nevertheless the compactness of the ten expository scenes of *Guiskard* which have survived allow us to detect several areas of contact with Schiller's *Wallenstein*.¹⁰ Structurally, the dramas have a number of points in common. Of these, perhaps the most interesting is the indirect characterization of the hero, before he appears on the stage, through the words and actions of the soldiery under his command. Also, the three centers of interest in *Wallenstein* – Wallenstein himself, the members of his family, and the army – appear again in Kleist's fragment. Both dramas have an underlying political theme: Wallenstein is dealing with the Swedes to strengthen his hand against the emperor; Guiskard is negotiating with two Greek princes who have secretly offered him assistance. Indeed, as a recent commentator has noted,¹¹ a heavy emphasis on intrigue and deceit is perhaps the most conspicuous common feature of the two dramas. With respect to character and fate, Guiskard resembles Wallenstein in so far as he, too, is a gifted leader driven by personal ambition, and, again like Wallenstein, seeks the confirmation of this ambition in oracular predictions. Finally, these problematical heroes share a tragic end, for it is clear that Guiskard, like Wallenstein, would have seen his hopes and aspirations defeated by an untimely death.

The second creative epoch of Kleist's life, which encompasses the dramas *Penthesilea* and *Das Käthchen von Heilbronn*, offers continuing evidence of artistic affinities between Kleist and Schiller. *Penthesilea*, however, is in many ways Kleist's most original conception, and it may seem surprising that we compare it with a drama which seems to belong to a different era: Schiller's *Die Jungfrau von Orleans*. Yet despite all disparity, the heroines of the dramas, both of whom are maiden warriors, could be designated as literary half sisters, a fact which becomes clear when one compares the central problem of each play. Both Johanna and Penthesilea are on holy missions: Johanna is to defeat the English and to crown her king; Penthesilea is to conquer warriors who are to father the children necessary for the continuation of the Amazon state. Each maiden warrior must do battle under a divine prohibition: Johanna must abstain from earthly love and not press her campaign beyond certain limits; Penthesilea is prohibited from wilfully seeking out her future mate. Neither, therefore, should sully her cause by showing love or compassion for an opponent. Yet this is precisely what happens to both the Maid of Orleans and the Queen of the Amazons. On the field of battle, each suffers a "Verwirrung des Gefühls" as her natural feminine impulse conflicts with the unnatural prohibition of a higher power. Disobedience to the divine command and obedience to the laws of the heart leads to the fall of both heroines.

The difference in the moral-psychological consequences drawn from

the act of disobedience by Schiller and Kleist reveals how a similar dramatic situation can give birth to an entirely different dramatic resolution. Schiller permits Johanna to suffer passively after her fall from grace. She is punished less by the humiliation of captivity than by the gnawing awareness of having failed in her mission. When she is miraculously freed of her fetters and allowed to die in battle, her salvation is effected through the intervention of a benign Providence. The final scene of the play, in which the dying Johanna experiences a vision of heaven, is moving but not truly tragic. It brings to a conciliatory close a drama which never moves outside the purely poetic sphere. How opposite is the fate of Penthesilea, Kleist's "kriegerische Jungfrau"! Unlike Johanna, whom Schiller even spared her historical martyrdom at the stake, Penthesilea does not escape the consequences of her inevitable trespass. It is the terrible truth of her love for Achilles, a passion etched by Kleist through the use of unmistakable images, which lifts the drama from its obscure and remote setting and makes it so convincing for the modern reader. When, after a tragic misunderstanding, Penthesilea suffers what Kleist calls an "eclipse of reason" and vies with her dogs in slaughtering Achilles, this denouement is recognizable as the perverse consequence of an irrepressible passion. No repentance, no forgiveness can nullify Penthesilea's guilt. She cannot ascend, like Johanna, to the eternal joy of an afterlife, but must rather descend into the depths of her being, there to forge the "dagger of the mind" with which she ends her life.

Kleist's drama *Das Käthchen von Heilbronn* also invites comparison with Schiller's *Jungfrau*, not only because of similarities between the two heroines, but because of broader identities as well. Käthchen, for all her naivete and delicate charm, resembles Johanna inasmuch as she, too, is an agent of a higher power which has revealed itself to her in a dream, and she, too, shows a dogged and selfless persistence in carrying out her mission. Also, she is accused by her father, the simple armorer Theobald, of being in league with the devil, just as Johanna's occult powers were misinterpreted by her peasant father. Johanna's dispirited journey through the woods with her uncomprehending peasant suitor Raimund is repeated by Käthchen, who wanders unhappily toward a mountain cloister in the company of the bewildered Gottfried. Nor is the similarity between the two dramas exhausted by the comparison of the heroines. *Die Jungfrau von Orleans* is notable not only for offering one of the memorable recreations of the St. Joan legend, but also because it marks the infusion of German Romantic spirit into Schiller's dramatic style. What Schiller unfolds in *Die Jungfrau* is nothing less than a Romantic pageant, a procession of motifs found scattered in Romantic writings. Here the synthesis of the arts which was an ideal of the early German Romanticists becomes actuality; for in this play elements of landscape and architecture are blended into a colorful tableau, and words, music, and scenic effects are fused in near-operatic fashion. Like Schiller, Kleist was also influenced by the per-

vasive spirit of Romanticism, and his *Käthchen von Heilbronn* is no less a Romantic pageant than Schiller's *Jungfrau*. Indeed, the medieval tableau presented by Kleist, with its court and Kaiser, its fortresses and "Fehmgericht," is perhaps even more colorful than the one offered in the *Jungfrau* and equally dependent on the supernatural for the solution of its plot. It might be said in addition that *Käthchen*, with its mysterious charms and cherubs, and its fragrance of "Holunder," adds a significant hue missing from Schiller's palette: the deep purple of the "Nachtseite" of German Romanticism.

In addition to an interest in the Medieval, as evidenced in the two dramas treated above, the poets shared at least two other affinities with Romanticism: interest in the Catholic church and a proclivity toward music. Schiller's artistic interest in the Catholic church is reflected in two dramas: in the *Jungfrau von Orleans*, as we have seen, and in his earlier *Maria Stuart*. In the latter, Schiller interprets his historical material in such a way that the religious differences between Mary Stuart and Elisabeth I are equated with dynastic disputes. By idealizing Mary and making her into a martyr while denigrating "Good Queen Bess," Schiller in effect champions Mary Stuart's religious cause. Kleist, like Schiller, apparently went through an anti-Catholic phase before turning to a favorable portrayal of this religion later in his career. Just as Schiller had pilloried the papacy in *Die Räuber* and in *Don Carlos*, so Kleist had offered highly critical interpretations of Catholic institutions and practices in his Novellen *Das Erdbeben in Chile* and *Der Findling*. Now, again like Schiller, he does a complete turn-about and writes convincingly of the efficacy of prayer and miraculous intervention. The short story *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* is a strange and typically Kleistian treatment of a legend involving St. Cecile, the spiritual patroness of music. Like Schiller's *Maria Stuart* and *Jungfrau*, this story could be taken for the work of a Catholic author. Here again, as in Schiller's two dramas, the pious probity of Catholics and the validity of their miracles is stressed in such a way that the Protestants involved appear in a questionable theological light.

The poets' final link with Romantic theory and practice is their common affinity for a musical style of composition. For although neither excelled as a lyric poet, both Schiller and Kleist, like the German Romanticists, found a source of inspiration in music. Kleist's affinity for this art has been thoroughly documented by a generation of Kleist scholarship;¹² a brief restatement here, however, seems justified by the similarity of both poets' response to the urgings of music. In several letters, including two addressed to Goethe, Schiller confided that a musical pattern was integral to his poetic process. Specifically, he stated that his poetic impulse began not with a definite and concrete object, but rather with what he called "eine gewisse musikalische Gemütsstimmung," and that the actual poetic idea came later.¹³ Schiller also wrote to Goethe that he had always had a hope that from the opera, as from

the choruses of the ancient bacchantic festivals, a nobler form of tragedy would evolve.¹⁴ Kleist, too, left written testimony to the importance of music for him, and his recollections, preserved in his letters, seem to complement those of Schiller. To his fiancée, Kleist once wrote that, during his evening walks, he heard the murmur of the west wind swelling in his ear to a concert of articulated tones. He went on to relate that as a boy of fourteen he had heard the waters of the Rhine blend together with the evening wind in a melodious adagio, "mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie."¹⁵ In 1811, reflecting on his creative processes, he confessed that from youth onward he had related all of his general thoughts on the subject of poetry to tones. He added the opinion here that music is the basis of all the other arts, and that musical counterpoint holds the secret of the most important revelations for poetry.¹⁶

Considering that both Schiller and Kleist identified the process of poetic creation with music, it is not surprising that a marked musical element should have carried over into their works. The operatic possibilities of Schiller's *Don Carlos* and *Kabale und Liebe* were recognized by Verdi, and *Wilhelm Tell* furnishes the plot for Rossini's opera. *Die Jungfrau von Orleans*, with its musical embellishments and its colorful closing scene, repeated the very "Salto mortale in eine Opernwelt" which Schiller had criticized in Goethe's *Egmont* some years earlier.¹⁷ Robert Schumann was so impressed by the lyric sweep of the choruses in *Die Braut von Messina* that he was moved to compose an overture to this drama. *Wilhelm Tell*, which calls for idyllic songs, wedding music, a dirge, incidental music, and a tableau finale, might be singled out as perhaps the most operatic of Schiller's works. In his *Robert Guiskard*, Kleist has a chorus speak sonorous lines in unison, a device which resembles a sung chorus. Kleist further imitates choral technique in his fragment by assigning a solo function to individuals within the group; these "solos" serve either to vary the main theme or to introduce new motifs. Among Kleist's Novellen, *Michael Kohlhaas* and *Die Marquise von O . . .* have synoptic opening passages which, by introducing the theme and setting the mood of the story, function as overtures. *Penthesilea*, with its "slow movement" between external actions containing great violence, has been compared by critics to both a sonata¹⁸ and a symphony,¹⁹ and the symmetrical *Prinz Friedrich von Homburg* has been related to a complete musical pattern.²⁰ Finally, Kleist's works teem with repetitions of words, images, and situations, a phenomenon which again suggests a pronounced affinity to musical style. Hence the claim may justly be made that Schiller and Kleist, from their position on the periphery of German Romanticism, did more to further a genuine synthesis of words and music, a chief ideal of Romanticism, than many of the writers who are actually identified with the movement.

The final epoch of Kleist's career brings with it his emergence as a "Freiheitsdichter," a poet of freedom and national liberation. And

here too, we observe an unmistakable consanguinity with his great contemporary Schiller. The theme of freedom and liberation is conspicuously present in Schiller's dramas from their emotional and personal beginnings in *Die Räuber* through the idealist's plea for "Gedankenfreiheit" in *Don Carlos* to its concrete political culmination in *Wilhelm Tell*. Kleist, though he turned to this theme only toward the end of his truncated career, nevertheless identified himself with the subject of national liberation so passionately that he made it the subject of his final poetic legacy to the German people, the dramas *Die Hermannsschlacht* and *Prinz Friedrich von Homburg*. Kleist's two patriotic dramas may be viewed as external parallels to Schiller's *Jungfrau von Orleans* and *Wilhelm Tell*, inasmuch as the former dramatizes the rightness of using force against foreign aggressors while the latter concentrates on the development of an ethos between state and citizen. It is of interest to note here that Schiller and Kleist, who may be paired as political poets, nevertheless arrived at a common goal by way of completely disparate intentions and impulses. Schiller had a pronounced distaste for practical politics, especially after the French Revolution, and even his early dramas, with the possible exception of *Kabale und Liebe*, have a general rather than a specific political tendency. From a purely formal point of view there is nothing in Schiller's works to compare with the political directness of Kleist's *Hermannsschlacht* and *Prinz Friedrich*. Nevertheless, in assessing the political import of a drama one must consider more than the poet's intentions, for his plays live on long after the specific motives which inspired them have been forgotten. H. A. Korff, in his *Geist der Goethezeit*, makes an appropriate comment on *Don Carlos*: "wir haben hier das erste wirklich politische Drama . . . Hier haben wir, worin die national-symbolische Bedeutung Posas liegt, das erste dichterische Idealbild des Politikers."²¹ Accepting Korff's thesis that Posa is an unconscious national symbol, one could argue that Posa has been a far more formative national symbol than Kleist's Hermann, who was created as a conscious one. Much the same case can be made for the drama *Wilhelm Tell* with respect to its historical influence. Schiller was doubtless sincere when he insisted that the drama was politically innocuous, but within a decade — around the time of the Wars of Liberation — it had acquired a topical significance. Calvin Thomas wrote of *Tell*: "Its influence in Germany as a classic of political freedom — during the Napoleonic era and later, when it was a question of setting a limit to domestic absolutism, has been immense."²² It thereby attained an objective undreamed of by Schiller, and one which Kleist had hoped for his neglected patriotic drama, *Die Hermannsschlacht*. So pronounced is this identification of *Wilhelm Tell* with the German spirit that it has been called "Das hohe Lied des deutschen Bürgers."²³ If this be so, then Kleist's *Prinz Friedrich*, which is in a sense "Das hohe Lied des deutschen Adels," may be viewed as the poetic comple-

ment to *Wilhelm Tell* within the two poets' legacy to the nascent German state of the nineteenth century.

Noting the many points of contact between Schiller and Kleist, we think it clear that the tendency to neglect the kinship between them is unsound and does justice to neither poet. Nor can one justify the neglect on the ground that it is convenient to fit one or the other into rubrics entitled "Romantic" and "Classic." Neither poet was able to remain aloof from "Romantic" currents of thought, any more than could Goethe. Yet neither Schiller nor Kleist abandoned the strictness of form and the striving for spiritual elevation which marks the "Classic" poet.

Verbal and thematic reminiscences of Schiller abound throughout Kleist's dramas, and their existence is evidence of the impact that Schiller's works had on the mind and memory of Kleist. Nevertheless it would be a mistake to assume that these reminiscences indicate a lack of inventiveness on the part of the author of such strikingly original works as *Penthesilea* and *Der zerbrochene Krug*. Moreover, it is not merely the reappearance of similar motifs that establishes the kinship of Schiller and Kleist; but rather the comprehensive similarity of their highly individual contributions to German letters and thought.

In this similarity-within-difference lies, we feel, the true significance of the conjunction in the coupling of these two great poets. Far from indiscriminately equating, as Nietzsche feared, the *and* serves to remind us of the integrity of the creative personality and of the rewards in illuminating anew its hidden facets. Just as we have grown accustomed to coupling the names of Goethe and Schiller, convinced that our high estimation of each is not diminished but rather heightened thereby, so we may come to derive new insight and increased understanding from the linking of Schiller and Kleist.

¹ Thomas Mann, "Goethe und Tolstoi," *Gesammelte Werke* (Berlin, 1925), in volume entitled *Bemühungen*, p. 12.

² Of interest are the following treatments of the subject: Werner Psaar, *Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist* (Berlin, 1940); G. Fricke, "Schiller und Kleist als politische Dichter," *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1934; W. Holzgraebe, *Schillerische Einflüsse bei Heinrich von Kleist* (Cuxhaven, 1902).

³ *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 25, 2. Heft [1951], 203.

⁴ Which is not to say, of course, that Schiller and Kleist were incapable of writing lyric verse. Many examples of spontaneous lyricism could in fact be culled from the dramas and poems of each.

⁵ Schiller 1759/1959, *Commemorative American Studies*, Ed. John R. Frey, Illinois Studies in Language and Literature: Vol. 46 (Urbana, 1959), p. 148.

⁶ These and other reminiscences of Schiller are noted by Erich Schmidt in his edition of Kleist's works (Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien).

⁷ Ottokar and Agnes, like Max und Thelkla, are of course also literary descendants of Romeo and Juliet.

⁸ Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, (Berlin und Frankfurt/Main, 1955), p. 78. Mann apparently thought his observation was an original one ("... sollte, frage ich, noch kein [Schriftgelehrter] in den Zeusworten ... das sehnsuchtsverdrehte Haupt von Kleists Jupiter ... vor-erkannt haben ... ?"); both

Oskar Walzel and Erich Schmidt, however, noted the relationship years before in their respective editions of Schiller's and Kleist's works.

⁹ One notes, however, a subtle difference in the narcissistic impulses of the two gods: Schiller's Zeus craves to be worshipped as the "artist" who has created a masterpiece; for Kleist's Jupiter, on the other hand, Alkmene is an "angebetetes Geschöpf," the finest mortal specimen of a divine "Urgedanke," and hence herself an object to be worshipped.

¹⁰ A rather abstract discussion of the two dramas can be found in: Kurt May, *Friedrich Schiller*, (Göttingen, 1948), pp. 189-218.

¹¹ E. L. Stahl, *Heinrich von Kleist's Dramas*, (Oxford, 1948), p. 42.

¹² e. g. Franz Servaes, *Heinrich von Kleist*, (Leipzig, 1902), p. 94; J. Petersen, "Heinrich von Kleists dramatische Kunst," in *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, 1921, pp. 15-17; Frida Teller, "Neue Studien zu Heinrich von Kleist," *Euphorion*, XX [1913], 681 ff.; Norbert Fuerst, "The Structure of Kleist's Plays," *Germanic Review*, XVII [1942], 48-55.

¹³ Schiller's letter of March 18, 1796, to Goethe.

¹⁴ Schiller's letter of December 29, 1797, to Goethe.

¹⁵ Kleist's letter of 19-23 September, 1800, to Wilhelmine von Zenge.

¹⁶ Kleist's letter of May, 1811, to Marie von Kleist.

¹⁷ In "Über Egmont," *Schillers Werke, Nationalausgabe*, (Weimar, 1958), Vol. 22, p. 208.

¹⁸ Peterson, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Servaes, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ Walter Silz, *Early German Romanticism: Its Founders and Heinrich von Kleist*, (Cambridge, Mass., 1929), p. 202 ff.

²¹ H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, IV, p. 321.

²² Calvin Thomas, *The Life and Works of Friedrich Schiller*, (New York, 1906), p. 411.

²³ Herbert Cysarz, *Schiller*, (Halle, 1934), p. 368.



TEXTBOOKS IN GERMAN, 1960-61

The substantial textbook production during the past year apparently reflects a conviction on the part of publishers that the current boom in language studies will continue. May their confidence be rewarded! Although teaching materials of radical design are reported to be in preparation, the textbooks submitted for review during the last twelve months display surprisingly little of the "new look," and in some instances the homage paid to current trends is more shadow than substance. Exercises and grammatical presentations of a thoroughly traditional nature somehow seem more glamorous if they are identified as "pattern practices" or "basic structural patterns" under "audio-lingual" auspices.

Beginner's books in general are sparsely represented, the bulk of the new publications consisting of anthologies and single works aimed at the third college semester or beyond. Several "classics" have been reissued in substantially unchanged form from editions going back in some cases as far as the late nineteenth century, an era when the publication of a standard literary work in a school edition often represented a substantial scholarly contribution.

While several texts have appeared with hard covers, elaborate apparatus, and expensive illustrations, the trend toward simple, relatively inexpensive paper-backed editions of individual works or authors continues — often desirable from the teacher's standpoint, since it enables him to put together a course to suit his particular situation with greater freedom than when he is confronted with lengthy omnibus collections. With the exception of one text which shows a deplorable lack of familiarity with the rules of German syllabication, the current crop in the main displays a gratifying level of good taste in printing and binding.

Since only actual classroom use can reveal the essential merits and flaws of a textbook, we shall content ourselves here for the most part with a brief characterization of the available materials with a minimum of editorial comment.

Beginner's Books

The two new beginner's books both come from the audio-visual citadel of Purdue. There, however, the similarity ceases. Hubert Jan-nach's *German for Reading Knowledge* (American Book Co., 1961, 273 pp.) is intended to prepare students to read independently in specialized fields and will no doubt prove especially useful to graduate students faced with the necessity of learning German to pass a reading examination. The basic grammar is covered in 30 fairly brief lessons and six "review" reading passages (184 pp.); there follow 56 pages of annotated graded readings which might be characterized as popular

science, drawn mainly from *Orion* and Langenscheidt's *Sprach-Illustrierte*. The grammar presentation is simple, clear, and provided with abundant illustrative material in the form of both isolated sentences and connected readings. Extensive use is made of the visible vocabulary technique. This text should serve well the purposes of anyone who wishes to pursue a strictly reading objective. (A more complete review of this text will appear shortly.) — The second Purdue product, *Beginning German with Films*, by S. Edgar Schmidt with the collaboration of Lawrence R. Radner (McGraw-Hill, 1960), is not a mere textbook but a "package," consisting of 15 four-minute films, 34 half-hour tape recordings, a teacher's manual, and a 131-page student's manual. Films, tapes, and teacher's manual are listed at \$825 (color) or \$565 (black and white), the student manual at \$3.00. Only the latter was available for this review. The 15 films are correlated with 11 grammar units and four supplementary reading lessons. Obviously this division necessitates presenting the grammar in rather unwieldy chunks. The grammar presentation and exercise material seem to move in the direction of the structural approach, but modern linguistic principles are not followed as thoroughly or consistently as might be presumed at first glance. Indeed, explanations and drills sometimes differ little from the traditional presentation. The novel feature is, of course, the film with its accompanying commentary, which is to be studied intensively prior to systematic grammar study and drill. No doubt the use of films has an important motivational effect and will convey a more intimate acquaintance with the German scene than would be possible with any other medium. The question which remains to be answered is whether the expense of the elaborate equipment needed for this approach is justified by superior results. — The third beginner's book is a new edition, in more convenient format and in roman type, of U. E. Fehlau, *Fundamental German* (Harper and Brothers, 1961, 248 pp., \$4.00). This text originally appeared in 1947. In the revised edition, readings and grammar have been somewhat modified; the exercise material has been completely rewritten. Unfortunately the German is, to say the least, often awkward and wooden. Students following the directions for Exercise C (p. 15) would produce such ungainly sentences as: "Woneben wohne ich?" "Wohinter geht sie?" The term "Rundreisekarte" (p. 103) is hardly standard; a "Panne" (p. 111) is not necessarily a flat tire.

Graded Readers

With *Steinmetz* (American Book Co., 1961, 43 pp. of text, Cultural Graded Readers, Alternate Series, V) C. R. Goedsche and W. E. Glaetli round out the complete double series of highly useful graded readers. Both the original series (*Sutter*, *Steuben*, *Carl Schurz*, *Einstein*, *Kleinstadt in Amerika*) and the alternates (*Schweitzer*, *T. Mann*, *Heine*, *Beethoven*, *Steinmetz*) offer a wide variety of interesting ma-

materials, skilfully and effectively presented, and generally popular with students and teachers alike. — O. Paul Straubinger's revision of his *Elementary German Science Reader* (Holt, Rinehart and Winston, 1960, 93 pp. of text, \$2.40) provides a similar pedagogical tool for students of science, progressing from physics to chemistry, biology, and other fields. Grammatical and lexical complexities are introduced by easy stages. The grammatical topics announced in the table of contents are a bit misleading: Chapter XXVII, there labeled as introducing the subjunctive, contains only a single subjunctive form. Otherwise the editing is generally excellent, though a few misprints and an occasional discrepancy in the vocabulary were noted.

Cultural Readers

Two new readers cater to the confused and confusing "cultural" objectives of the "new look." Viola Drath's *Typisch Deutsch*, with questions and vocabulary by Otto G. Graf (Holt, Rinehart and Winston, 1961, 135 pp. of text), devotes itself to the "lower-case" approach to culture. One might characterize the book as a series of fictionalized essays on German character traits. The approach is avowedly "lighthearted and humorous" — probably the only safe course with so controversial a subject. Less weighty than the same author's *Reporter in Deutschland*, the book is usually entertaining and — within the noted limitations — informative. It is amusingly illustrated by Rudolf Griffel. The level of difficulty is approximately that of the second year of college or the third semester of high school. Fairly detailed German questions on the reading are provided, but apparently the "stimulating exercises" promised in the *Vorwort* failed to materialize. — Harry Steinhauser's *Kulturlesebuch für Anfänger* (Macmillan, 1961, 189 pp. of text) represents a more familiar, but by no means less important treatment of the problem of culture. The book consists of 110 brief, well-chosen selections, some slightly "touched up," ranging from Luther's *Vater-unser* to Kafka, with an impressive array of excerpts from first-rate authors in between. A few items were written especially for this book by the German author Walter Bauer. The collection displays a striking variety of forms, including aphorisms, poems, songs (with notes), anecdotes, brief biographies and other expository items. Brief, but effective orientations in English precede the selections where necessary. There are numerous illustrations. Extensive visible vocabularies are intended to facilitate the student's task. The readings are graded in approximate order of difficulty. The editor suggests that they may be begun — with discretion — as early as the second week of an elementary German course. This appears to be an extremely useful reader.

Literary Readers: a) Anthologies

Teachers may view a second effort of Harry Steinhauser with mixed emotions. This is his volume *German Stories / Deutsche Novellen* (Bantam Books Inc., 1961, c. 146 pp. of German text, \$0.75). The se-

lection of stories is certainly excellent: Goethe, *Der Prokurator*; Hoffmann, *Don Juan*; Stifter, *Bergkristall*; Schnitzler, *Der blinde Geronimo*; Mann, *Schwere Stunde*; Hesse, *Der Dichter*; Kafka, *Ein Landarzt*; Aichinger, *Seergeister*; Borchert, *Die drei dunklen Könige*. Where else can so many first-rate texts be obtained so inexpensively? The controversial issue is that the left-hand pages of the book contain the German text, the right-hand pages a complete English translation. Teachers who have been in the habit of using some of these works in class or for outside reading may have to use a bit of ingenuity to make certain that the left-hand pages are read as thoroughly as the right-hand ones. The pedagogical value of this manner of presentation is at least debatable. Notes, a very brief questionnaire, and a partial vocabulary are provided. — A third, radically revised edition of R. O. Röseler's *Moderne deutsche Erzähler*, originally published in 1935, has been prepared by the author with the assistance of Audrey R. Duckert (Norton, 1960, 175 pp. of text). Of the original stories, only three have been retained, while ten new ones have been added. The editors have grouped them under the headings "Four Men," "Conflict," "Two Women," "The Supernatural," and "The Individualist." Of the three anthologies of modern literature here reviewed, this one seems the most conservative in taste and is for that reason perhaps the most accessible as far as the difficulty of the language is concerned. The authors represented are Schmidtbonn, Busson, Löns, Busse, Ohsam, Bender, Omannsen, Penzoldt, le Fort, von Heiseler, Lebert, von Taube, and Bruno Frank. Instructors who have tried out this text complain of certain inadequacies in the footnotes and vocabulary. — *Spiegel der Zeit*, edited by Paulene H. Roth and M. L. Nielsen (Houghton Mifflin, 1960, 147 pp. of text, \$2.25) features sketches by Heinrich Böll and stories by Luise Rinser, Alfred Polgar, Bergengruen, and Dürrenmatt (*Die Panne*). Most of the selections are very readable, but unfortunately the book is marred by an excessive number of typographical errors. The stories are preceded by very brief introductions. It should be pointed out that Bergengruen no longer lives in Zürich, as stated on page 27. The term "thrillers" applied to certain works of Dürrenmatt is perhaps misleading. (p. 93). And what do the editors mean by "the juxtaposition of form and content" (p. 94)? — An anthology of a different type is *Die stille Stunde*, edited by Elizabeth W. Trahan (Ginn and Co., 1961, c. 136 pp. of German text, \$3.50). Using as a connecting idea the search for "a quietest hour of insight" into the problems of the modern world, the author has assembled a number of brief selections (prose, verse, even drama) and three longer stories from the works of Borchert, Böll, Kafka, Brecht, and Bergengruen. The individual selections have been very carefully and thoughtfully selected and edited, with excellent introductions and annotation. Only the range of difficulty seems questionable — the Kafka items would certainly prove formidable even to the best second-year students. The end vocabulary indicates the first, second, and third

occurrence of each word — a useful feature. Generous footnote glosses are provided, though one might question the excessive number of references. In selection 8, for example, the word *Intendant* occurs by actual count 47 times, and 35 of these occurrences contain footnote references to its meaning; at one point 16 such references occur on two facing pages (pp. 62-63).

Literary Readers: b) Single Authors

This is the most favored category in the current year, including no less than 12 new titles — with a single exception all by authors well-known to the public. The exception is Arnold Littman's *Peter hat Pech*, edited by James C. King (Holt, Rinehart and Winston, 1961, 82 pp. of text, \$2.80). The subtitle, "Die Jagd nach der 'Fliegenden Untertasse'" is a clue to the level of this work, which, despite disclaimers by both editor and author, impresses this reviewer as second-rate Kästner. Questions and a variety of exercises are provided for each chapter. The book is beautifully printed and elaborately illustrated. — W. W. Norton and Company has added four new (1960) titles to its excellent series of inexpensive (95c) editions of modern authors: a selection of four stories from Brecht's *Kalendergeschichten*, edited by Charles W. Hoffmann (61 pages); Kafka's *Die Verwandlung*, edited by Marjorie L. Hoover (62 pages); Stefan Zweig's striking *Schachnovelle*, edited by Harry Zohn (53 pages); and three scenes from Schnitzler's *Anatol*, together with two brief tales by the same author, edited by Harlan P. Hanson (64 pages). All four volumes contain footnote glosses, *Fragen*, and a selected end vocabulary, together with brief introductions. — No contemporary author seems more popular with textbook writers at present than Heinrich Böll. To the previous Norton collection of his stories is now added *Aus unsern Tagen*, six rather eccentric tales and sketches, edited by Gisela Stein (Holt, Rinehart and Winston, 1960, 63 pp. of German text, \$1.45). The novelty here is that the student, instead of being provided with an end vocabulary, is referred to the Langenscheidt *German Dictionary* available as a Cardinal Giant Pocket Book. (This dictionary, reprinted from an obsolescent Langenscheidt volume, has little to recommend it other than its low price and easy availability.) Meanings not provided by Langenscheidt are listed in visible vocabularies on the right-hand pages of the Böll volume. — Erich Maria Remarque is represented by his 1954 novel *Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, skilfully abridged and edited by Frederick G. Goldberg (American Book Co., 1961, 121 pp. of text, \$2.00). Remarque's literary status may be debatable, but this story is relatively simple in style and eminently readable. The review copy was so tightly bound and the inner margins were so narrow that it was sometimes difficult to read words in the middle of the opened book. — The post-war atmosphere in rural Bavaria is captured with great skill and artistry in Bernt von Heiseler's three-act drama *Ländliche Winterkomödie*. The bitter-

ness and disillusionment of Remarque's war story, centering about the problem of collective responsibility for the Nazi catastrophe, are here countered by a kindly good humor, overlaying a love story vaguely reminiscent of *Rosenkavalier*. This is an appealing play, well edited by Erich G. Budde and beautifully produced by Holt, Rinehart and Winston (1961, 109 pp. of text, \$2.60). — Another excellent play, now made available to American students in a British edition, is Zuckmayer's *Der Hauptmann von Köpenick*, edited by H. F. Garten of Westminster School, England (American edition published by Norton, 1961, c. 127 pp. of German text, \$2.25). The text contains a lengthy introduction (20 pp.), rather sparse notes (pp. 156-163), and a highly select vocabulary, somewhat complicated by British idiom and spelling (doss-house, gaol, you're crackers, etc.). The language of this version has been considerably modified by the editor, with the author's permission, but the Berlin dialect may still be a stumbling block to the average student. A few cuts do not detract from the delightful humor and trenchant satire of the piece. — Two highly literate detective stories add variety to the current offerings: Ricarda Huch's *Der Fall Deruga*, edited by Marianne Zerner (D. C. Heath, 1961, 121 pp. of text), and Friedrich Dürrenmatt's *Der Richter und sein Henker*, edited by William Gillis and John J. Neumaier (Houghton Mifflin, 1961, 114 pp. of text, \$1.95). The Huch story, originally published in 1917 and here somewhat abridged, affords interesting insight into the German legal system. Some further explanation of German court procedure might have been helpful. Unlike most present-day texts, this one provides no footnotes; however, all necessary information is found in the very conscientiously prepared vocabulary. The American student, if he is schooled on Perry Mason, may find German judicial methods, as here portrayed, somewhat casual, though apparently effective. — Dürrenmatt's detective Bärlach is also a welcome change from American stereotypes. *Der Richter und sein Henker*, ostensibly a mystery story in a Swiss setting, becomes in retrospect an allegory of the problem of human and divine justice, and at the same time a rather skeptical commentary on scientific methods as compared to humane solutions to our problems. The carefully prepared footnotes not only translate but frequently interpret idiomatic constructions — a useful device, also employed to some extent in the vocabulary. — From the standpoint of content the most daring venture of the year is the publication of Rilke's early tale *Ewald Tragy* for students of "intermediate German." The rarefied atmosphere of this somewhat precious and esoteric story will be trying to the average third or fourth semester student, though it may hold considerable appeal for the perceptive. The editor, Inge D. Halpert, has provided visible vocabularies to ease the student's task, as well as questions aimed both at comprehension and interpretation (Appleton-Century-Crofts, 1961, 39 pp. of text, \$1.35). — Only brief mention can be made of several highly welcome reprints of standard works. The D. C. Heath Co.

has reprinted four titles: Schiller's *Tell*, first published in 1894, edited by R. W. Deering, cloth \$3.50, paper \$2.95; Goethe's *Hermann und Dorothea*, first published in 1937 by A. Busse and G. Keil, paper, \$1.85; Goethe's *Iphigenie auf Tauris*, first published 1896 by Lewis A. Rhoades, revised by Carl Selmer, paper \$2.15; and Lessing's *Minna von Barnhelm*, originally published in 1937, cloth \$3.25, paper \$2.65. All of the above have been reset in roman type but retain the original introductions, notes, and vocabulary. *Tell* also has numerous detailed German questions. Appleton-Century-Crofts has reprinted without change J. A. Kelly's edition of Mann's *Tonio Kröger* (former editions 1925, 1931; paper \$1.65; roman type; the Bibliography, pp. xiv-xvi, is sadly out-of-date); Schinnerer's edition of three Schnitzler plays: *Der grüne Kakadu*, *Literatur*, *Die letzten Masken* (first published 1928, German type, paper \$1.95); and Kästner's *Drei Männer im Schnee*, edited by Clair Hayden Bell, (first published 1934, German type, paper \$1.95).

Grammar Review

Effective materials for grammar review and advanced practice in the language are scarce for German. In the past, the relatively small demand for such materials has probably discouraged publishers and authors alike. In view of present increased enrollments, it is to be hoped that this field will be more assiduously cultivated. Unfortunately, neither of the two new textbooks in this area received during the past year completely fills the bill. *Practice in German Prose* by G. Kolisko and W. E. Yuill, published in England in 1957, appeared in this country in 1960 (Macmillan: St. Martin's Press, 218 pp., \$2.25). The book is tailored to British needs and will probably prove useful on this side of the Atlantic only in exceptional situations. Part I (pp. 3-106) consists of a miscellany of detailed notes on grammar, syntax, vocabulary, and idiom, arranged alphabetically for ready reference. The second part (pp. 108-214) presents graded selections from standard English authors for translation into German. The level of difficulty is such as to preclude the use of these materials by any but the most advanced college students. — Erna Kritsch's *Modernes Deutsch, Eine Wiederholung der Grammatik mit modernen Autoren* (Appleton-Century-Crofts, 1961, 215 pp., \$2.45) is intended for intermediate students, already familiar with grammatical fundamentals. It assumes, for reasons which may not convince everybody, that "a review of German grammar, even a brief one, can be conducted most successfully entirely in German." In 17 lessons and four reviews this theory is put to the test. The lesson pattern is usually as follows: 1) grammatical explanations in German, with paradigms and examples; 2) a page or so from a standard author (e.g. Wiechert, Waggener, Hesse, Brecht, Musil, etc.); 3) grammar exercises of a traditional nature (questions, completion drills, etc.), and a number of English sentences to be translated. Further English-to-German translation exercises are provided on pages 136-147. The use of German for

grammatical explanation probably accounts for a tendency to oversimplify where, in a review grammar, one might expect a more detailed account (e. g. dative or accusative after prepositions, p. 64). The literary selections are too brief to be much of an asset as models of style and can certainly give no inkling of the author's thought. Sensitive souls may flinch at the notion of making Rilke's prose the basis for a grammar drill (p. 123). Following directions in certain exercises, one comes up with such odd sentences as "Lange lebe die Freiheit!" "Wären wir doch nicht glücklich!" "Würde der Hund doch immer geschlagen!" (p. 119).

Dictionaries

A whole series of recently revised Langenscheidt dictionaries, in varying formats and for various purposes, is currently being distributed in this country by Barnes and Noble. A tabular comparison may be useful:

| Designation | Approx. size | Pages | Entries | Date | Cost |
|--|--------------|-------|---------|------|--------|
| 1. "Universal" (GE, EG) | 3" x 4 1/4" | 512 | 30,000 | 1957 | \$0.95 |
| 2. "Shorter" (GE, EG) | 4" x 6" | 526 | 35,000 | 1953 | 2.25 |
| 3. "Pocket" (EG, GE) (Also available in separate volumes EG and GE, at \$2.25 each.) | 4" x 6" | 1235 | 70,000 | 1956 | 3.75 |
| 4. "Concise" | 6" x 8 1/2" | 672 | 75,000 | 1959 | 3.75 |

Pronunciation of individual German words is indicated according to the Toussaint-Langenscheidt system in 2, according to IPA in 3. 1, 2, and 4 give no information regarding such vital matters as the plural of nouns, use of *sein* or *haben*, etc., under individual entries. Hence 3 would probably be most useful to the American student if he wishes to use his dictionary for any purpose other than German to English translation. For the latter purpose exclusively, 4 would be more useful because of the far greater number of entries. Comparing the number of lines devoted to so timely an entry as *Rakete*, we find: 1) 2 lines; 2) 3 lines; 3) 9 lines; 4) 31 lines. Information regarding grammatical construction is usually given, though even in 3 under "remember" no mention is made of *an* with the accusative. 4 boasts many new specialized words, but one wonders about such an example as *Motivforschung* 'motivational research.' One also wonders how useful it is to the American student to compare the German glottal stop to Danish Stød or Arabian Hamza (p. 22). Despite certain limitations these dictionaries, particularly the "Pocket" and the "Concise," can serve a useful purpose, especially in view of the very reasonable prices asked.

—JDW

NEWS AND NOTES

Plans for the Gerhart Hauptmann Centennial

The Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, founded ten years ago in Germany and restricted to a small group of long established friends of the poet, has now extended an invitation to all interested in Hauptmann's work to become members. Dues are 12 DM for individuals, 100 DM for corporative groups. At the same time the Society is announcing some tentative plans for the commemoration of the hundredth birthday in November, 1962. — The first volumes of the new edition (eventually to include the unpublished and fragmentary works), prepared by Professor Hans-Egon Hass of the *Freie Universität Berlin*, will appear. A *Festschrift* and a bibliophile publication are planned to honor the memory of the poet. Theaters throughout Germany will present *Hauptmann-Festwochen*; certain programs are already set. Cologne will sponsor a Centennial under the honorary chairmanship of Dr. Lübke, the *Bundespräsident*, and Carl Zuckmayer will give the main address. The theaters will offer a cycle of Hauptmann dramas. Saarbrücken and Berlin have made tentative plans of a similar nature. — Those interested in membership should write the undersigned for further information.

University of Michigan.

— Walter A. Reichart

Studies in Romanticism

This autumn *Studies in Romanticism*, a new quarterly journal sponsored by the Graduate School, Boston University, will begin publication. The journal will be devoted to the study of all aspects of the Romantic Movement. Manuscripts dealing with Romantic literature, writers, literary relationships, music, art, and the like are welcome. We are most interested in receiving manuscripts on German Romanticism. Because of high printing costs all manuscripts must be in English. The subscription price is \$4.00 per year. Subscriptions should be sent to the editor, *Studies in Romanticism*, 236 Bay State Road, Boston 15, Mass.

Boston University.

— David Bonnell Green, Editor

The Chicago Folklore Prize

The Chicago Folklore Prize is awarded annually by the University of Chicago for an important contribution to the study of folklore. The contribution may be a monograph, thesis, essay, article, or a collection of materials. No restriction is placed on the choice of topic or selection of material: the term "folklore" is used in its broadest sense. — It is permissible to submit material which has appeared in print if such material is submitted within one year from the time of publication. Postage should be included if the material is to be returned. Entries must be submitted before April 15, 1962, to the *Chairman of the Department of Germanic Languages and Literatures*, University of Chicago, 1050 East 59th Street, Chicago 37, Illinois. — The prize provides a cash award of about \$50. The recipient's name is published in the Convocation Statement in June.

TABLE OF CONTENTS

Volume LIII

October, 1961

Number 5

| | |
|---|-----|
| Das Erdbeben in Chili / Walter Silz | 229 |
| Kleist und der Kulturidealismus der Klassik / Walter Gausewitz | 239 |
| The Creative Kinship of Schiller and Kleist / Donald H. Crosby | 255 |
| Textbooks in German, 1960-61 | 265 |
| News and Notes | 273 |

THE NEW CASSELL'S GERMAN DICTIONARY

This excellent, truly modern dictionary maintains the high standard of scholarship of its predecessor, the Brühl. Within the limits of its size, this new dictionary is generally regarded as the most comprehensive and authoritative German-English dictionary available.

at all bookstores

FUNK & WAGNALLS

153 East 24th Street • New York 10

*the foremost name
in foreign language
dictionaries*

FRENCH ITALIAN GERMAN SPANISH LATIN

FRENCH • \$5.00, INDEXED • \$5.75

OTHERS • \$7.00, INDEXED • \$7.75



**outstanding
paperbacks**

**Rainer Maria Rilke's
EWALD TRAGY**

Edited by INGE D. HALPERT. A book of literary merit and intellectual maturity that is linguistically suitable for intermediate German courses, this early autobiographical story provides an introduction to Rilke, the man and the artist. The text is unabridged and comes equipped with a visible vocabulary to allow continuous reading.

122 p., \$1.35

**MODERNES DEUTSCH, Eine Wiederholung der Grammatik
mit modernen Autoren**

By ERNA KRITSCH. Passages by well-known modern German authors illustrate grammatical points in this review grammar for second-year students. Written entirely in German, the book provides ample and varied exercises for conversation and writing in each lesson and in the appendix.

226 pp., illus., \$2.45

DEUTSCHE HÖRSPIELE

Edited by HERBERT W. REICHERT. This intermediate reader offers the student an opportunity to learn conversational German, as well as gain insight into contemporary questions of great interest to the German people. The language is simple and direct; the content adult and authentically German.

266 pp., \$2.95

Erich Kästner's DREI MÄNNER IM SCHNEE

Edited by CLAIR HAYDEN BELL. Delightful humor, lively action, and *Situations-komik* mark this merry tale, which has been prepared for use by intermediate students. Written primarily to entertain and amuse, the work nevertheless reveals keen social satire and a knowledge of human nature.

263 pp., \$1.95

**Arthur Schnitzler's DER GRÜNE
KAKADU, LITERATUR, DIE LETZTEN MASKEN**

Edited by OTTO P. SCHINNERER. Three one-act plays by the distinguished German author, Arthur Schnitzler, are included in this text for second-year college German students. An introductory essay describes the author, while notes and vocabulary deal with idiomatic and colloquial expressions.

183 pp., \$1.95

Thomas Mann's TONIO KRÖGER

Edited by JOHN A. KELLY. Thomas Mann's masterpiece is accompanied by numerous notes, containing historical references and linguistic explanations, and an extensive German-English vocabulary. A brief introduction, in English, provides an insight into *Tonio Kröger*, as well as the author's work as a whole.

142 pp., \$1.65

**Appleton
Century
Crofts**

34 West 33rd Street
New York 1

Stimulants to Learning

GERMAN GRADED READERS by Erika Meyer. Carefully graded readers based on a vocabulary of 1000 words in Purin's *Standard German Vocabulary*. Offers beginning students practice in reading, vocabulary, and conversation in addition to mature, fascinating reading material describing the people, history, and culture of Germany. Book I. Auf dem Dorfe. Book II. In der Stadt. Book III. Genialische Jugend: Zwei Erzählungen. Alternate Series: Book I. Ein Briefwechsel. Book II. Akademische Freiheit. Book III. Goslar. *illustrated each \$.95*

PATTERNS OF GERMAN CONVERSATION C. R. Goedsche. Consists of three sections of abundant German dialogues and English equivalents, designed to enable the student to understand and speak German by means of continued oral practice in a wide variety of idioms and situations. Intended to help the first or second year student gain early confidence in his ability to express himself, and to develop an ear for grammatical structure. 87 pp. 1958 illustrated flexible covers \$1.50. One tape (7-inch, 1000 feet, double track, 3 3/4 i. p. s.) \$9.60 net. Two records (12-inch, 33 1/3 r. p. m.) \$9.60 net (plus Federal excise tax).



Houghton Mifflin Company

BOSTON NEW YORK ATLANTA CINCINNATI DALLAS PALM SPRINGS

noteworthy and timely

When you are comparing the review grammars in German, many books will look very much alike to you. But, on closer inspection, you will notice something quite important about Pfeffer's GERMAN REVIEW GRAMMAR — it combines the best aspects of the texts already in the field with the most widely held views on modern language teaching today.

You'll notice, too, the lessons are based on grammatical concepts, rather than individual grammatical points, to make the presentation of grammar more meaningful to students. Two features are unusual and original. The section entitled "Variations" enables students to experiment in order to arrive at a quicker understanding and more fluent use of the new language. This is followed by "Conversations" which can be presented in the classroom as practice drill on a topic of daily interest. A grammatical appendix provides all the paradigms and models needed for the book.

J. Alan Pfeffer

German Review Grammar

For use in college or the third year of high school.
Tapes are planned.

D. C. HEATH AND COMPANY

home office: BOSTON 16

sales offices: ENGLEWOOD, N. J., CHICAGO 16,

SAN FRANCISCO 5, ATLANTA 3, DALLAS 1,

LONDON W. C. 1, TORONTO 2-B

PETER HAT PECH!

ARNOLD LITTMANN

Edited by JAMES C. KING

This exciting and readable book will serve as a bridge from the graded texts of beginning German to the usual literary selections of intermediate courses. The story of chase and adventure concerns a group of teenagers in search of a lost lottery ticket. The language is colloquial, idiomatic modern German and is ideally suited for oral-aural practice.

Professor King (George Washington University) has prepared a variety of useful exercise materials including questions to be answered in German, true-false statements, vocabulary matching and conversation-composition topics. The lively drawings by Horst Lemke add to the delight of this new reader. Footnotes placed beneath pertinent text give the student help when needed. There is a complete end-vocabulary.



Tape recordings have been prepared for this book. They contain complete readings of the text and exercises prepared especially for the tapes.

Holt, Rinehart and Winston

383 MADISON AVENUE, NEW YORK 17

